Texto 9 - B

**JERRY BROTTON**

# O Bazar do Renascimento

*Da Rota da Seda a Michelangelo*

Tradução:
ADRIANA DE OLIVEIRA



Título original
The Renaissance Bazaar: From the Silk Road to Michelangelo

Edição
Adauto Leva
Carlos Eduardo de Magalhães

Preparação e notas
Adauto Leva

Revisão
Fábio Ferreira Pinto

Diagramação da capa
Carlos Eduardo de Magalhães, sobre quadro *São Marcos Pregando em Alexandria*, de Gentile e Giovanni Bellini

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Brotton, Jerry
O Bazar do Renascimento : da Rota da Seda a Michelangelo / Jerry Brotton ; tradução Adriana de Oliveira. — São Paulo : Grua, 2009.

Título original: The Renaissance bazaar : from the Silk Road to Michelangelo.

ISBN 978-85-61578-06-0

1. Europa - História - 1492-1648 2. Oriente e Ocidente 3. Renascença I. Título.

09-01727 CDD-940.21

Índices para catálogo sistemático:
1. Renascimento : Europa : História 940.21

www.grualivros.com.br
contato: grua@grualivros.com.br

Av. Paulista, 726, 17º andar, cj 1707 D
SP- São Paulo
01310-910
Tel: 3254-7657

# PREFÁCIO

Se existe um momento em que a maioria das pessoas define o nascimento da civilização europeia moderna é certamente o período entre 1400 e 1600, conhecido como o Renascimento. *O Bazar do Renascimento* defende que a Europa moderna nasceu neste período através da competição e da troca de ideias e mercadorias com seus vizinhos orientais, em sua maioria islâmicos. Essas transações Oriente-Ocidente lançaram as bases para a notável arte e cultura que nós agora associamos ao Renascimento. Elas também revelam que a Europa emergiu no contato íntimo, e não numa oposição total, com as culturas e comunidades que posteriormente passou a demonizar e rotular como subdesenvolvidas e incivilizadas.

Acadêmicos das ciências humanas já vêm desenvolvendo esta abordagem do Renascimento. Contudo, *O Bazar do Renascimento* é o primeiro livro a sintetizar esses desenvolvimentos e mostrar como a compreensão do impacto causado pelo Oriente transforma nossa compreensão do Renascimento. Meu próprio trabalho em colaboração com Lisa Jardine, entre os textos de acadêmicos como Gulru Necipoglu, Nabil Matar, Joan Pau Rubiés, Deborah Howard e Julian Raby, começou a reconsiderar os modos em que o Renascimento se mostra muito diferente quando visto do outro lado das fronteiras da Europa. Mais do que sinalizar um final para o estudo do Renascimento, este livro sugere que descobertas instigantes ainda estão por ser feitas.

Gostaria de agradecer a Matt Bichwood, Mat Dimmock, Margaret Ferguson, Don e Sarah Holmes, Adam Lowe, Karin Pibernik, Evelyn Welch e, em Oxford, Ali Chivers por sua ajuda e sugestões para a finalização deste livro. Ninguém poderia desejar uma mentora e colaboradora melhor do que Lisa Jardine. Com

seu entusiasmo e perspicácia característicos, ela me encorajou a escrever este livro e com persistência impediu-me de ser hipnotizado pelos mitos sedutores do Renascimento. Aguardo ansiosamente por mais colaborações e viagens de descobertas com ela em uma escala ainda maior.

Este livro é dedicado à minha crítica mais cética, Rachel Holmes. Ela leu cada página, questionou cada suposição e exigiu clareza em cada ponto. O resultado disso é um livro muito melhor do que eu poderia escrever sem sua ajuda, embora qualquer erro ou omissão seja minha responsabilidade. Espero que ela agora concorde comigo que o Renascimento valeu o esforço.



# INTRODUÇÃO

*O Bazar do Renascimento* descreve o período histórico que irrompe no início do século XV, quando as sociedades orientais e ocidentais comercializavam intensamente arte, idéias e artigos de luxo numa troca competitiva, porém amigável, que modelou o que agora chamamos de Renascimento europeu. O bazar oriental é uma metáfora adequada para as transações fluidas que ocorreram durante os séculos XV e XVI, ocasião em que a Europa começou a se definir comprando e emulando a opulência e a sofisticação das cidades, comerciantes, sábios e impérios dos otomanos, dos persas e dos mamelucos egípcios. O fluxo de especiarias, sedas, tapetes, porcelanas, maiólicas, pórfiro, artigos de vidro, laca, tintas e pigmentos dos bazares orientais da Espanha muçulmana, do Egito mameluco, da Turquia otomana, da Pérsia e a Rota da Seda entre a China e a Europa forneceram a inspiração e os materiais para a arte e a arquitetura de Bellini, van Eyck, Dürer e Alberti. A transmissão do conhecimento árabe sobre astronomia, filosofia e medicina também influenciou profundamente pensadores e cientistas como Leonardo da Vinci, Copérnico, Vesalius e Montaigne, cujos *insights*[1] nos trabalhos sobre a mente e o corpo humano, bem como o relacionamento do indivíduo com o mundo mais amplo são geralmente vistos como a fundação da ciência e da filosofia modernas. Foi o impacto complexo dessas trocas entre o Oriente e o Ocidente que criou a cultura, a arte e a sabedoria comumente associadas ao Renascimento.

Desde as cruzadas europeias na Terra Santa nos séculos XI, XII e XIII, cristãos e muçulmanos têm comercializado e trocado mercadorias e ideias abertamente apesar do antagonismo reli-

gioso e do conflito militar. No final do século XIII, o mercador veneziano Marco Polo foi ainda mais longe, chegando até a China em busca de novas oportunidades comerciais. No século XIV, o mundo político e comercial da Europa e da Ásia passava por mudanças profundas. A Europa negociava em termos equivalentes aos impérios poderosos no Egito, Pérsia e Turquia. Dois exemplos dessas trocas dão o tom desse livro e capturam o impacto do Oriente sobre a Europa dos séculos XV e XVI. Em 1487, o sultão egípcio mameluco Qâ'it Bây enviou uma magnífica missão diplomática para Florença com o intuito de estabelecer um acordo comercial para tirar o rival Império Otomano da cena do comércio italiano. O ministro do governador de Florença, Lorenzo de Médici, relatou espantado as riquezas ostentadas pela comitiva egípcia, raramente vistas na Itália. Elas incluíam bálsamo, almíscar, benjoim, babosa, gengibre, musselina, cavalos árabes puro-sangue e porcelanas chinesas. O impacto desses objetos luxuriosos sobre a vida italiana foi retratado nas pinturas e detalhes arquitetônicos de Masaccio, Filarete e Mantegna, uma vez que todos incorporaram animais exóticos, manuscritos islâmicos e o brilho da madeira laqueada, pórfiro, sedas estampadas e tapetes com desenhos complexos em suas pinturas. Leonardo já havia ficado impressionado com a reputação de Qâ'it Bây e em 1484 escreveu uma série de relatórios para "Kait-Bai" sobre iniciativas científicas e arquitetônicas que ele propôs desenvolver na Turquia. Leonardo da Vinci francamente acreditava que riqueza, patrocínio e poder político eram abundantes nas cortes a leste do continente europeu.

Quase um século depois, ocorreu uma troca muito diferente, dessa vez do Ocidente para o Oriente. Em 1578, a rainha Elizabeth I da Inglaterra enviou um carregamento de mercadorias incluindo chumbo para a produção de armamentos do sultão Murat III em Istambul. Tendo sido excomungada pelo papa oito anos antes, Elizabeth não tinha escrúpulos em aceitar o status da Inglaterra como um estado vassalo do Império Otomano para estimular o comércio e cortejar os otomanos como aliados potenciais contra a Espanha católica. A surpreendente aliança da



Inglaterra com os otomanos teve um impacto direto sobre o teatro e a literatura da era elisabetana, incluindo as peças de Christopher Marlowe *Tamerlão, o grande* (1587) e *O judeu de Malta* (1590), e *Otelo, o mouro de Veneza* (1603), de Shakespeare. Ambos os exemplos mostram que alguns dos maiores produtos da cultura do Renascimento europeu emergiram de encontros e trocas com o Oriente. Embora a Europa estivesse publicamente comprometida com o conflito militar e com a oposição aos impérios islâmicos em suas fronteiras orientais, em geral o comércio e a troca mantiveram-se apesar das diferenças ideológicas.

Essas histórias são apenas uma parte de um corpo maior de evidências que questiona uma versão cada vez mais agonizante do Renascimento. Este ponto de vista defende que, desde o final do século XIV, a cultura europeia redescobriu uma tradição intelectual greco-romana que permitiu a estudiosos e artistas, situados quase que exclusivamente na Itália, desenvolverem modos de pensar e agir mais sofisticados e civilizados. Isso por sua vez criou condições para a literatura, arte e filosofia de Petrarca, Michelangelo e Ficino. Essa abordagem também argumenta que o Renascimento formou a base permanente da civilização europeia moderna.

Este livro sugere que uma vez que comecemos a compreender o impacto das culturas orientais sobre o continente europeu entre 1400 a 1600, nossa compreensão tradicional do Renascimento europeu tornar-se-á insustentável. Ele também sugere que não há uma teoria ou visão única e unificada do Renascimento europeu. O impacto do Oriente teve um efeito decisivo sobre a visão de mundo do continente europeu a partir do século XVI, mas outros fatores também trouxeram mudanças na sociedade europeia nesse período. A invenção da imprensa na Alemanha na metade do século XV e a reforma luterana no início do século XVI não foram influenciadas pelos mesmos fatores que inspiraram a arte italiana de Bellini e Mantegna. Em muitos aspectos, esses desenvolvimentos do norte europeu foram profundamente hostis à arte, à filosofia e à cultura política da Itália, que geralmente é concebida como sendo a quintessência do Renascimento. As viagens de descoberta ibéricas do final do século XV produziram culturas em Portugal e Castela que pouco

tinham em comum com o que estava acontecendo na Alemanha ou na Itália. Diferenças regionais profundas na política, arte e sociedade indicavam que havia se tornado impossível sustentar uma crença em uma atitude coerente ou "espírito" impulsionando o Renascimento europeu.

Contudo, *O Bazar do Renascimento* não objetiva simplesmente extirpar o mito do Renascimento europeu. Embora o livro seja cético em relação à validade das afirmações de que a superioridade europeia está associada à celebração do Renascimento, ele argumenta que uma avaliação das diferenças regionais e do impacto do Oriente permite que acadêmicos e leitores descubram um momento ainda mais excitante na história europeia, de coexistência de diferentes culturas. Um dos argumentos desse livro é que cada geração cria uma versão do Renascimento europeu à sua própria imagem. Neste aspecto, *O Bazar do Renascimento* não é diferente. Em um clima global, em que as ameaças do fundamentalismo político e religioso se acotovelam com as novas possibilidades de troca cultural e cooperação, é hora de olhar o período conhecido por Renascimento como um momento que igualmente manteve-se no limiar de um mundo expandido onde as pessoas trocavam ideias e coisas frequentemente, a despeito da ideologia política e religiosa.

A vasta literatura sobre esse assunto significa que *O Bazar do Renascimento* oferece uma descrição cuidadosa e seletiva do Renascimento, da qual uma grande parte já deve ser familiar aos leitores em geral, e outra, esperamos, deve ser inovadora e surpreendente. Como o título do livro sugere, o comércio e a troca com o Oriente é o tema predominante: isso fornece a base do primeiro Capítulo, que descreve os encontros e trocas europeus com o Império Otomano, a África e o sudeste asiático para fornecer uma perspectiva mais global do período. No bazar renascentista, diferentes culturas se confrontaram com perplexidade e desconfiança, por um lado, também com prazer e fascinação, por outro. Elas trocaram objetos e ideias que contrariavam proscrições religiosas e políticas que reforçavam a separação cultural e o antagonismo mútuo.



Para compreender como a ideia de Renascimento surgiu, esse livro inicia-se com uma história crítica da evolução deste termo. Depois de estabelecer a forma e o escopo do Renascimento, passa a olhar mais de perto para as interações entre o Oriente e o Ocidente nos séculos XV e XVI. O livro prossegue com a análise do que tem sido considerada uma das mais importantes e mais controversas realizações do Renascimento: a prática acadêmica do humanismo. O foco se amplia novamente para explorar os conflitos religiosos e políticos que definiram o período, do cisma papal na Itália no final do século XIII à reforma protestante no norte da Europa no século XVI e o papel do Império Otomano nos conflitos imperiais do período. O Capítulo 4 analisa os desenvolvimentos gerais na arte e na arquitetura, antes de examinar mais detalhadamente as trocas artísticas entre o Oriente e o Ocidente e a centralidade da arte e da construção na criação do poder político. Essencial para qualquer discussão sobre o Renascimento é a famosa Era dos Descobrimentos, as grandes viagens marítimas de Cristovão Colombo, Vasco da Gama e Fernão de Magalhães, realizadas entre 1480 e 1540. O penúltimo Capítulo explora essas viagens sob a luz do desejo de alcançar os mercados do Oriente e acompanha seu desenvolvimento e consequências através do surgimento de mapas e cartas. Finalmente, o livro enfoca os desenvolvimentos da ciência e da filosofia dos séculos XV e meados do XVI e o modo como seus *insights* foram desenvolvidos na literatura de Dante a Shakespeare.

Este livro não pretende oferecer uma pesquisa exaustiva sobre o Renascimento. Temas como Antiguidade, música, leis, bruxaria e vida rural estão praticamente ausentes. Cobrir todos os tópicos históricos possíveis não é apenas impossível como cria o risco de se transformar o livro em uma história social da Europa entre os séculos XV e XVI. A ideia de Renascimento é um conceito de elite, baseado nos ideais culturais de um estrato muito reduzido da sociedade. Como este livro pretende ampliar o foco e incluir figuras geralmente marginalizadas nas análises sobre o Renascimento, qualquer compreensão do conceito envolve um exame de seus intermediários culturais, de Leonardo da Vinci e

Maquiavel a Lutero e Shakespeare. Este livro inicia-se com a explicação das perspectivas tradicional e alternativa sobre o Renascimento através da análise de uma de suas imagens mais tradicionais: o quadro de Hans Holbein, *Os embaixadores*.

## Um mestre antigo

Em 1977, a National Gallery de Londres inaugurou uma exposição intitulada "Making and Meaning" baseada exclusivamente em uma das mais famosas obras de arte de seu acervo: *Os embaixadores*, de Holbein, datada de 1533 (Prancha 1). O sucesso da exposição deveu-se ao fato de que, para muitas pessoas, a pintura de Holbein é uma imagem ícone do Renascimento europeu. Visitar uma exposição que prometia deslindar os mistérios do quadro, sua composição inovadora, a identidade de suas duas figuras centrais, e o significado de seus vários artefatos era começar a compreender a própria ideia de "Renascimento". A seguir, uso essa pintura para definir as linhas gerais do Renascimento, tocando algumas das ideias e conceitos-chave centrais para compreender o que se quer dizer quando este termo controverso é utilizado.

O que faz esta pintura de Holbein tão quintessencialmente renascentista? Para começar, ela representa para muitos a dimensão mais duradoura do Renascimento: a pintura de artistas como Botticelli, Dürer, Leonardo da Vinci e Michelangelo. Tradicionalmente, os críticos têm argumentado que o Renascimento é definido pelo nascimento de um tipo moderno de individualidade ou pelo que o historiador do século XIX, Jules Michelet, chamou de "descoberta do mundo e do homem". De acordo com esse argumento, a partir do século XIV emergiu uma forma de individualidade pessoal cada vez mais indagadora, psicológica e reflexiva, que começou a questionar e explorar o que significa ser humano e o lugar da humanidade em um mundo mais amplo. A manifestação suprema desse desenvolvimento é a arte desse período, que culminou nas pinturas de artistas como Holbein. Em



*Os embaixadores* pode ser vista a reprodução detalhada e precisa do mundo de dois homens renascentistas, que encaram o expectador com confiança e também com uma autoconsciência questionadora jamais vista na pintura até então. A arte medieval pode ser considerada muito mais estranha, já que não dispõe dessa poderosa criação autoconsciente da individualidade. Embora seja difícil compreender a motivação da gama de emoções expressas em pinturas como as de Holbein, é possível identificá-las como reconhecidamente "modernas". Em outras palavras, quando observamos pinturas como *Os embaixadores*, estamos testemunhando o nascimento do homem moderno.

É um bom começo tentar compreender a pintura de Holbein como uma manifestação artística do Renascimento. Porém, alguns termos deixados vagos começam a demandar uma explicação. O que é o "mundo moderno"? Não se trata de um termo tão fugidio quanto "Renascimento"? Do mesmo modo, deveria a arte medieval ser definida (e dispensada) tão rápida e simplesmente? E o que significa "Homem do Renascimento"? É possível falar sobre uma "Mulher Renascentista"? A pintura de Holbein pode ser utilizada aqui para explorar um conjunto de diferentes ideias sobre o que caracterizou o Renascimento e que formará a base de várias discussões deste livro.

## Um Renascimento culto

Na pintura, o que capta tanto o olho quanto o olhar de ambos os personagens é uma estante no meio da composição e os objetos espalhados nas prateleiras superior e inferior. Na inferior estão dois livros (um hinário e um livro de aritmética comercial), um alaúde, um globo terrestre, um estojo de flautas, um conjunto de esquadros e um par de compassos. A prateleira superior exibe um globo celeste e vários instrumentos científicos extremamente especializados: quadrantes, relógios de sol e um *torquetum* (relógio e apoio de navegação). Esses objetos representam as sete artes liberais que forneciam a base de uma educação renascentista.

As três artes básicas – gramática, lógica e retórica – são conhecidas como o *trivium*. Elas podem ser relacionadas com a disposição dos livros e das atividades dos dois personagens. Eles são embaixadores, treinados no uso de textos, mas, acima de tudo, hábeis na arte do argumento lógico e da persuasão retórica. O *quadrivium* incluía aritmética, música, geometria e astronomia, todas artes claramente representadas na descrição precisa de Holbein do livro de aritmética, do alaúde e dos instrumentos científicos.

Estes temas acadêmicos formavam a base do *studia humanitatis*, o curso de estudo seguido pela maioria dos homens jovens da época. Esta era a base do que passou a ser conhecido como humanismo. O humanismo representou um novo desenvolvimento significativo na Europa do final do século XIV e início do XV que envolveu a recuperação de textos clássicos sobre cultura, política e filosofia, em grego e latim. A grande flexibilidade da natureza dos *studia humanitatis* encorajou o estudo de várias novas disciplinas, como filologia, literatura, história e filosofia moral clássicas.

Holbein está mostrando que estes personagens são eles mesmos "Novos Homens", figuras acadêmicas, mundanas, que utilizam seu conhecimento na busca da fama e ambição. A figura da direita é Jean de Dinteville, o embaixador francês da corte inglesa de Henrique VIII. O da esquerda é seu amigo íntimo, Georges de Selve, bispo de Lavaur, que o visitou em Londres em 1533. Os objetos sobre a estante foram cuidadosamente escolhidos para sugerir que a posição destes homens nos mundos da política e da religião estão intimamente conectados à sua compreensão do pensamento humanista. A pintura implica que o conhecimento das disciplinas representadas por esses objetos é crucial para a ambição e o sucesso mundanos.

## O lado sombrio do Renascimento

Se olharmos mais de perto para os objetos do quadro de Holbein (Prancha 1), eles nos levam a uma visão mais sombria e menos



familiar do Renascimento. Observe os objetos dispostos na prateleira inferior. Uma das cordas do alaúde está quebrada, um símbolo deliberado de discórdia. Próximo ao alaúde está um hinário aberto, identificável como o trabalho do grande reformador religioso Martinho Lutero. Na extremidade direita da tela, a cortina está levemente puxada para revelar um crucifixo de prata. Estes objetos dirigem nossa atenção para a importância persuasiva da discussão e da discórdia religiosa no Renascimento. Na época em que a pintura foi encomendada, as ideias protestantes de Lutero varriam a Europa, desafiando a autoridade estabelecida da Igreja Católica Romana. O alaúde quebrado é um símbolo poderoso do conflito religioso que caracterizou o período do Renascimento, graficamente capturado por Holbein em sua justaposição do hinário luterano e do crucifixo católico.

O hinário luterano de Holbein é claramente um livro impresso. A invenção da imprensa na segunda metade do século XV revolucionou a criação, a distribuição e a compreensão da informação e do conhecimento. Comparados às trabalhosas e geralmente imprecisas cópias de manuscritos, os livros impressos circulavam com velocidade, precisão e quantidades até então inimagináveis. As novas ideias radicais de Lutero teriam naufragado sem a ajuda da prensa. Contudo, como o exemplo de Lutero também sugere, muitas das grandes conquistas culturais e tecnológicas do Renascimento provocaram instabilidade, incerteza e ansiedade, e o *ethos* do período pode ser definido como uma luta contra esse dilema.

Próximo ao hinário luterano observa-se outro livro impresso, que à primeira vista parece mais mundano, porém oferece outra dimensão narrativa do Renascimento. O livro é um manual de instruções para os comerciantes calcularem o lucro e o prejuízo. Sua presença em meio a objetos mais "culturais" no quadro mostra que o próprio Renascimento estava relacionado tanto aos negócios e finanças quanto à cultura e arte. Ao mesmo tempo em que o livro alude o *quadrivium* do aprendizado humanista renascentista, ele também aponta para a consciência de que as realizações culturais do Renascimento foram invariavelmente

construídas sobre o sucesso das esferas do comércio e das finanças. Na medida em que o mundo crescia em tamanho e complexidade, novos mecanismos de compreensão da crescente e invisível circulação de dinheiro e mercadorias eram requeridos para maximizar o lucro e minimizar o prejuízo. O resultado foi um interesse renovado em disciplinas como a matemática como forma de compreender a economia de um cenário mundial renascentista cada vez mais global.

O globo terrestre atrás do livro de aritmética comercial confirma a expansão do comércio e das finanças como uma característica definidora do Renascimento. O globo é um dos objetos mais importantes da tela, tanto devido à apreensão de Holbein sobre seu próprio tempo quanto à nossa compreensão contemporânea do porquê o Renascimento permanece relevante hoje. Viagens, descobertas e explorações foram aspectos dinâmicos e controversos durante o Renascimento, e o globo de Holbein nos diz isso em sua representação incrivelmente atual do mundo tal como percebido em 1533. A Europa não foi designada pelo nome de uma heroína grega por acaso. Isso em si mesmo é significativo, uma vez que os séculos XV e XVI marcaram o período em que a Europa começou a ser definida como possuidora de uma identidade política e cultural comum. Antes, raramente estes povos se designavam como "europeus". Holbein também retrata as recentes descobertas feitas através das viagens para a África e a Ásia, e também nas viagens ao "Novo Mundo", iniciadas por Cristovão Colombo em 1492, e na primeira circum-navegação do globo, completada com sucesso pela expedição de Fernão de Magalhães em 1522. Essas descobertas transformaram a compreensão da Europa de seu lugar num mundo maior do que previamente imaginado. Dessas descobertas surgiram encontros e trocas com outras culturas cujo complexo legado permanece até hoje.

Assim como o impacto da imprensa e as revoltas religiosas, essa expansão global deixou um legado de duas faces. Uma das consequências foi a destruição de culturas e comunidades nativas por meio da guerra e da doença, pois estas estavam despreparadas ou não tinham interesse em adotar crenças e estilos de



vida europeus. Como alguns críticos argumentam, Colombo não "descobriu" a América – ele invadiu-a. Junto às conquistas culturais, científicas e tecnológicas do período sobrevieram a intolerância religiosa, a ignorância política, a escravidão e as desigualdades colossais em relação à riqueza e ao status – o que tem sido denominado de "o lado sombrio do Renascimento".

## Política e império

Isso nos leva a outras dimensões cruciais do Renascimento apresentadas na pintura de Holbein e que definem tanto os personagens quanto seus objetos: poder, política e império. Para compreender a importância desses temas e como eles emergem no quadro, precisamos saber mais sobre seus sujeitos. Em janeiro de 1533, o rei inglês Henrique VIII casou-se secretamente com Ana Bolena e pressionou o papa a conceder-lhe o divórcio de sua primeira esposa. O papa recusou-se. O rei francês Francisco I interveio entre Henrique VIII e o papa numa tentativa frustrada de evitar a decisão do rei inglês em romper com Roma e formar a independente Igreja da Inglaterra. Dinteville e Selve estavam lá como mediadores de Francisco I nas negociações. Esta pintura, assim como muito da história do Renascimento, refere-se às relações entre os homens, portanto, é evidente que no coração desta imagem esteja a disputa por uma mulher que está ausente, mas cuja presença é fortemente sentida nos objetos e no ambiente. As insistentes tentativas dos homens em calar as mulheres apenas dirigem a atenção para seu complexo status na sociedade patriarcal: às mulheres eram negados os benefícios de muitos dos desenvolvimentos culturais e sociais do Renascimento, porém elas eram essenciais para o seu funcionamento, já que eram quem dava à luz os herdeiros machos para perpetuar uma cultura dominada por homens.

Frequentemente imaginou-se que a motivação primeira dessa pintura fosse a crise religiosa provocada pelo rompimento de Henrique VIII com Roma. Contudo, Dinteville e Selve também

estavam em Londres para mediar uma nova aliança política entre o rei inglês, o rei francês e o sultão otomano Salomão, o Magnífico, o outro grande poder político no cenário europeu da época. O suntuoso tecido que cobre a prateleira superior da estante na pintura de Holbein exibe desenho e manufatura turca, enfatizando que os otomanos e seus territórios no Oriente também eram parte do ambiente cultural, comercial e político do Renascimento. A tentativa de Selve e Dinteville para dispor Henrique VIII numa aliança com Francisco I e Salomão foi motivada por seu receio da força crescente de outra grande potência imperial do Renascimento, o império Habsburgo de Carlos V. Em comparação a ele, a Inglaterra e a França eram também ávidos jogadores imperiais, ainda que menores: o globo terrestre na pintura indica isso. Ele mostra os impérios europeus começando a dividir o mundo recém-descoberto. O globo de Holbein reproduz a linha de demarcação estabelecida pelos impérios da Espanha e de Portugal em 1494, decorrente do "descobrimento" de Colombo da América em 1492. Com o consentimento do papa, dividiram o globo ao meio. Portugal reivindicou todas as terras não descobertas a leste do Atlântico, enquanto a Espanha exigiu tudo o que estivesse a oeste.

Essa divisão foi realizada em resposta à disputa de territórios no Extremo Oriente. Tanto a Espanha quanto Portugal disputavam a possessão das remotas, porém altamente lucrativas, ilhas de produção de especiarias do arquipélago indonésio, as ilhas Molucas. No Renascimento, a Europa posicionou-se a si mesma no centro do globo terrestre, porém seu olhar estava voltado para as riquezas do Oriente, dos tecidos e sedas do Império Otomano às especiarias e pimentas do arquipélago indonésio. Muitos dos objetos do quadro de Holbein têm uma origem oriental, da seda e veludo vestidos por seus personagens aos tecidos e estampas que decoram o aposento. A pintura é uma imagem triunfante do poder da Europa setentrional, contudo é também uma magnífica exibição do desejo e da aquisição do luxo oriental que chegou à Europa através da Rota da Seda e dos bazares da Ásia central e do Extremo Oriente.



Os objetos da área superior da tela de Holbein revelam várias facetas do Renascimento, centrais para o argumento deste livro – humanismo e conhecimento, religião, imprensa, comércio, viagem e exploração, política e império e a forte presença da riqueza e do conhecimento do Oriente. Os objetos da prateleira superior remetem a temas mais abstratos e filosóficos. O globo celeste é um instrumento astronômico usado para medir estrelas e a natureza do universo. Próximo ao globo está uma coleção de discos, usados para informar a hora com a ajuda dos raios solares. Os objetos mais longos são o quadrante e o *torquetum*, ambos usados nos mares como instrumentos de navegação capazes de indicar a posição da embarcação tanto no tempo quanto no espaço. Muitos destes instrumentos foram inventados por astrônomos árabes e judeus e se tornaram conhecidos no Ocidente quando os viajantes europeus passaram a requerer conhecimento técnico em viagens de longa distância. Eles refletem um interesse intensificado durante o Renascimento em compreender e dominar o mundo natural. Enquanto os filósofos do Renascimento debatiam sobre a natureza de seu mundo, navegadores, construtores de instrumentos e cientistas começaram a canalizar esses debates filosóficos em soluções práticas para problemas naturais. Os resultados foram objetos como os retratados na tela de Holbein. Além disso, houve desenvolvimentos profundos em áreas como armamento, balística, mecânica, construção naval, mineração, destilação e anatomia, para enumerar apenas algumas.

Finalmente, considere a imagem estranha, oblíqua que se espalha na área inferior da tela. Num olhar direto, é impossível compreender o significado dessa forma distorcida. Contudo, se o observador se colocar de certo ângulo, a imagem distorcida metamorfoseia-se num perfeito esqueleto esticado. Essa é uma ilusão de perspectiva recorrente, conhecida como anamorfose e usada por vários artistas do Renascimento, mas nunca de modo tão brilhante quanto na pintura de Holbein. Historiadores da arte têm argumentado que se trata de uma imagem vânitas, um lembrete aterrorizante de que no meio de toda essa riqueza, poder e conhecimento, a morte chega para todos. No entanto, o esqueleto

também parece representar a iniciativa artística de Holbein, a despeito das requisições de seu patrocinador. Ele começa a se libertar da identidade de artesão talentoso e imbuir-se do poder e da autonomia do pintor como um artista que experimenta novas técnicas e teorias, tais como a óptica e a geometria, na pintura de imagens inovadoras. Esse desenvolvimento, entrevisto nas telas de Holbein, antecipa a liberdade contemporânea na criação artística.

## Rude e nu

Tradicionalmente, a personificação desse espírito artístico autônomo tem sido situada na Itália, na arte de mestres como Michelangelo Buonarroti e criações como sua estátua de Davi preparando-se para lutar com Golias (Fig. I). Para muitos, o Davi de Michelangelo tornou-se a imagem ícone do Renascimento, a face (ou corpo) que lançava centenas de ímãs e um dos objetos de arte mais instantaneamente reconhecidos do mundo.

Todos os anos, uma multidão de visitantes toma a Galleria dell'Accademia para observar a estátua de Michelangelo e saber mais sobre a eterna imagem de perfeição da forma humana. Unindo a Antiguidade clássica à observação contemporânea da anatomia, a estátua captura Davi num momento anterior contemplativo e prenhe de uma cena dramática de violência. A admiração tanto pela escultura quanto por seu criador cresceu devido à história inúmeras vezes recontada de que, em 1501, Michelangelo tinha sido pago para esculpir a estátua de um bloco de mármore de mais de cinco metros que tinha sido arruinado por outro escultor quarenta anos antes.

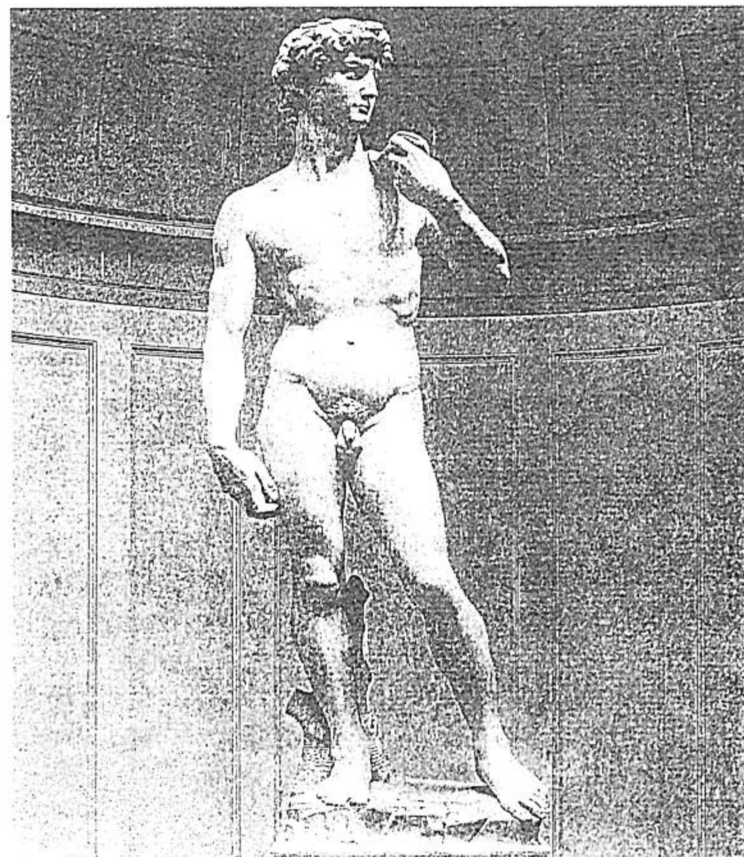
A força atual da escultura aumentou quando Davi foi apropriado como um ícone *gay*[2], um belo menino musculoso nu prestes a tomar seu homem. A natureza erótico-sensual da escultura também parece confirmar o status de Michelangelo como um grande artista que também era *gay*. Isso revela os desejos culturais contemporâneos ao reconhecer o Renascimento como lugar



onde se pode projetar esperanças, medos e preocupações.

O Renascimento foi considerado a origem de toda vida civilizada, portanto um modo de validar como vivemos nossas vidas é encontrar evidência disso naquele período. Contudo, isso nos torna cegos para o que realmente motivou a criação da arte e da cultura renascentista assim como o *Davi* de Michelangelo.

Essa escultura é de fato um objeto político altamente coercitivo. A república de Florença financiou o trabalho como símbolo da liberdade política que triunfava sobre a tirania (muitos florentinos dizem que a vitória de Davi sobre Golias é uma alego-



1.
David de Michelangelo: símbolo da perfeição clássica ou um menino inculto?

ria da vitoria florentina sobre inimigos como Milão e a família Médici). Uma comissão foi formada em 1504 para decidir onde a estátua deveria ser disposta publicamente para maximizar seu impacto político. Michelangelo pressionou a sensível comissão para ele mesmo construir um nome artístico e político. Ele também usou a escultura para confirmar sua posição de artista audacioso. Esculturas anteriores de Davi representaram o rapaz completamente vestido. Michelangelo maximizou o impacto público de sua imponente estátua esculpindo seu Davi nu, e justificando-o por meio do precedente clássico (até recentemente alguns livros colocavam uma discreta folha de figueira sobre os genitais de Davi). Michelangelo teve pouco interesse na política da escultura. No período em que ela foi erguida, ele já tinha partido de Florença em busca de encomendas mais lucrativas em Roma. Antes ele havia sido cortejado por sultões otomanos, outro exemplo de oportunismo que definiu a atividade até dos maiores artistas do Renascimento.

## O mundo mais amplo do Renascimento

A breve consideração de Michelangelo teve o objetivo de reconhecer as conquistas culturais da Itália. Entretanto, este livro revisa o foco tradicional na Itália como o lugar de origem exclusivo do Renascimento. A importância indubitável da Itália sempre obscureceu o desenvolvimento de novas ideias no norte da Europa, na Península Ibérica, no mundo islâmico, no sudeste asiático e na África. Ao oferecer uma perspectiva mais global do Renascimento, este livro sugere que seria mais apropriado referir-se a uma série de "Renascimentos" ocorridos em várias regiões, cada um com características altamente específicas e distintas. Esses outros Renascimentos sempre sobrepuseram e trocaram influências com o Renascimento mais clássico e tradicionalmente entendido como centrado na Itália. O Renascimento foi também um notável fenômeno internacional, fluido e móvel. A carreira de Michelangelo captura algo desse internacionalismo,



com suas relações com Roma, Florença e Istambul. Holbein é um exemplo ainda melhor dessa mobilidade cultural e geográfica. Nascido na Alemanha, ele primeiro trabalhou em Basileia (Suíça) e depois na Inglaterra como um pintor de corte, e foi fortemente influenciado pela arte italiana. Os objetos em suas telas indicam que ele absorveu influências culturais, políticas e intelectuais notavelmente globais. Isso tornou sua pintura essencialmente híbrida e bastante diferente da de seus contemporâneos italianos. Mas isso não fez dele um pintor menos atribuível ao Renascimento. Mais do que tudo, é exatamente sua mobilidade cultural que define seus aspectos "renascentistas".

A pintura de Holbein representa apenas algumas das descobertas e conquistas ocorridas no período, que hoje se tornaram sinônimas do termo "Renascimento". Elas incluem a pintura a óleo, uma técnica relativamente nova, que transformou o mundo da arte; a invenção da imprensa, que revolucionou a percepção do conhecimento e da informação; a invenção científica e a adaptação de instrumentos orientais, visível no desenvolvimento de instrumentos como o compasso e o astrolábio, que transformaram as viagens e também os modos de representar o mundo; novos meios de fazer negócios, frequentemente aprendidos da cultura árabe, como o papel-moeda, o depósito bancário e o livro-caixa (registro da entrada e da saída de dinheiro), que anteciparam a dinâmica do capitalismo global moderno; o desenvolvimento da geografia que produziu o primeiro globo terrestre conhecido no final do século XV e que deu forma a várias das complexas transações que ocorrem pelo globo; e a importação de novas tinturas e materiais do Oriente, como nas suntuosas roupas de Dinteville e o tecido turco sobre a mesa, que transformaram o comportamento cotidiano das pessoas.

## Quando o Renascimento ocorreu?

Hoje existe um consenso de que o termo "Renascimento europeu" refere-se a transformações profundas e persistentes na cul-

tura, na política, na arte e na sociedade entre os anos 1400 e 1600. Diferentes acadêmicos apresentam versões alternativas para esse período. Alguns focam a importância do século XV, outros enxergam a manifestação essencial do Renascimento no século XVI. Contudo, nas páginas seguintes fica claro que as disputas na datação do Renascimento se tornaram tão intensas que hoje a validade do termo está em cheque. Há algum significado entre tantos significados possíveis? É realmente possível separar o Renascimento da Idade Média que o precedeu e do mundo moderno surgido depois dele? Ele teria uma identidade objetiva ou seria a projeção de leituras particulares? Teria sido ele inventado para estabelecer um mito convincente da superioridade cultural europeia? Para responder essas questões, precisamos compreender como o próprio termo "Renascimento" surgiu.

No século XVI, ninguém teria sido capaz de reconhecer o termo "Renascimento". A palavra italiana "rinascita" ("renascimento") sempre foi usada no século XVI para referir-se à restauração da cultura clássica. Porém, a palavra francesa específica "Renaissance" não foi usada como uma fase histórica descritiva até o meio do século XIX. O primeiro a utilizar o termo foi o historiador francês Jules Michelet, um nacionalista e republicano profundamente comprometido com os princípios igualitários da Revolução Francesa. Entre 1833 e 1862, Michelet trabalhou no seu grande projeto, uma obra de vários volumes intitulada *História da França*. Ele vociferou sua condenação tanto da aristocracia quanto da Igreja, e escreveu a *História da França* em apoio à efervescência revolucionária. Como fracasso da revolução de 1848, Michelet caiu em descrédito político. Em 1855, ele publicou o sétimo volume da *História da França*, intitulado *A Renascença*. Para ele, o Renascimento significava:

> ... a descoberta do mundo e a descoberta do homem. O século XVI... foi de Colombo a Copérnico, de Copérnico a Galileu, da descoberta da terra à descoberta do céu. O homem reencontrou-se a si mesmo.



As descobertas científicas dos exploradores e pensadores como Colombo, Copérnico e Galileu andavam de mãos dadas com a compreensão mais filosófica do que significava ser um indivíduo, que Michelet identificou nos textos de Rabelais, Montaigne e Shakespeare. Esse novo espírito foi contrastado com o que Michelet considerou como a qualidade "bizarra e monstruosa" da Idade Média. Para esse historiador, o Renascimento representava uma condição progressiva e democrática que celebrava as grandes virtudes que ele valorizava – Razão, Verdade, Arte e Beleza. Segundo Michelet, o Renascimento "reconhecia-se a si mesmo como idêntico à idade moderna".

Michelet foi o primeiro pensador a definir a Renascença como um período histórico decisivo na cultura europeia, que representou um rompimento crucial com a Idade Média e criou uma compreensão moderna da humanidade e de seu lugar no mundo. Ele também promoveu o Renascimento como representante de um determinado espírito ou atitude, ao mesmo tempo em que se referia a um período histórico específico. A caracterização de Michelet do que o Renascimento representou nos parece familiar hoje, embora sua compreensão do momento em que o Renascimento ocorreu seja menos reconhecível. O Renascimento de Michelet não aconteceu na Itália nos séculos XIV e XV, como esperávamos. Em vez disso, seu Renascimento ocorre na França do século XVI. Como um nacionalista francês, Michelet se esforçou para proclamar o Renascimento como um fenômeno francês. E sendo republicano, ele também rejeitou, por profundamente antidemocrática, o que identificou como uma admiração italiana, no século XIV, pela Igreja e pela tirania política.

Embora a história de Michelet sobre o Renascimento tenha sido e ainda seja sedutora, ela também foi muito afetada pelas circunstâncias do século XIX, assim como pela influência do século XVI. Na verdade, os valores do Renascimento de Michelet soam surpreendentemente semelhantes àqueles da sua estimada Revolução Francesa: aderir aos valores da liberdade, razão e democracia, rejeitar a tirania política e religiosa e garantir o espírito de liberdade e dignidade do "homem". Desapontado com o fra-

casso da revolução de 1848, Michelet voltou no tempo para encontrar um momento em que os valores da liberdade e da igualdade triunfaram e prometiam um mundo moderno livre da tirania.

## O Renascimento suíço

Se Michelet inventou a ideia de Renascimento, foi o acadêmico suíço Jacob Burckhardt quem criou o retrato definitivo do Renascimento como um fenômeno italiano, predominantemente do século XV. Em 1860, Burckhardt publicou *A cultura do Renascimento na Itália*. Ele argumentou que as peculiaridades da vida política do fim do século XIV e do século XV italianos levaram à criação de uma individualidade moderna reconhecível. O renascimento da Antiguidade clássica, a descoberta de um mundo maior e o crescente desconforto com a religião institucionalizada significaram que "o homem havia se tornado um *indivíduo* espiritual". Burckhardt deliberadamente opôs esse novo desenvolvimento à falta de consciência individual que para ele definia a Idade Média. Nesta, "O homem tinha apenas consciência de si mesmo como membro de uma raça, povo, partido, família ou corporação". Em outras palavras, antes do século XV as pessoas não dispunham de um senso de identidade individual. Para Burckhardt, o século XV italiano deu à luz o "Homem do Renascimento", o qual ele chamou como "o primogênito dos filhos da Europa moderna". O resultado foi isso se tornar hoje a herança conhecida do Renascimento: o lugar de nascimento do mundo moderno, criado por Dante, Petrarca, Alberti e Leonardo da Vinci, caracterizado pelo renascimento da cultura clássica, ocorrido na metade do século XVI.

Há muitas falhas e omissões na versão de Burckhardt do Renascimento. Entre as mais notáveis, para um período celebrado por sua arte visual, Burckhardt diz muito pouco sobre a arte renascentista ou sobre as transformações econômicas, além de superestimar o que ele considera uma abordagem cética ou mesmo "pagã" da religião da época. Seu foco exclusivo é a Itália; ele



não faz nenhuma tentativa de ver o Renascimento em relação com outras culturas. Sua compreensão dos termos "individualidade" e "moderno" também permanece extremamente vaga. Como Michelet, a visão de Burckhardt do Renascimento aparece como uma versão pessoal de suas próprias circunstâncias. Burkhardt foi um aristocrata intelectual, orgulhoso do individualismo de sua Suíça protestante e republicana. Ele tanto odiava a ascensão do poder político imperial alemão no século XIX como temia o crescimento da democracia industrial, que ele via como destruição da beleza e do gosto artístico. Sua visão decorrente do Renascimento como um período em que a arte e a vida estavam unidas, quando o republicanismo foi celebrado, porém limitado, e a religião foi controlada pelo Estado, parece uma versão idealizada de sua amada Basileia. No entanto, ao defender que o Renascimento era o fundamento da vida moderna, o livro de Burckhardt permaneceu no coração dos estudos sobre o Renascimento desde então; sempre criticado, mas nunca completamente desconsiderado.

As celebrações de Michelet e Burckhardt da arte e da individualidade como características definidoras do Renascimento encontraram sua conclusão lógica na Inglaterra no estudo de Walter Pater, *O Renascimento*, originalmente publicado em 1873. Pater foi um esteta graduado e educado em Oxford, que usou seu estudo sobre o Renascimento como veículo de sua crença no "amor da arte pela arte". Pater rejeitou os aspectos políticos, científicos e econômicos do Renascimento como irrelevantes e viu "um espírito de rebelião e revolta contra a moral e as ideias religiosas da época" na arte de pintores do século XV, como Botticelli, Leonardo da Vinci e Giorgione. Esta não era uma rebelião democrática e política mas uma revolução estética, hedonista e até mesmo uma celebração pagã do que Pater chamou de "os prazeres dos sentidos e da imaginação". No entanto, o que ele chamava de "o espírito do Renascimento" não era peculiaridade do século XV. Ele encontrou traços desse "amor pelas coisas do intelecto e da imaginação por si mesmos" tão precocemente no século XII bem como tardiamente no século XVII. Muitos se escandalizaram com o que

consideraram um livro decadente e antirreligioso escrito por Pater, porém durante décadas suas opiniões moldaram a visão do mundo de língua inglesa sobre o Renascimento.

Michelet, Burckhardt e Pater criaram uma visão do século XIX sobre o Renascimento muito mais como um espírito do que como um período histórico. As conquistas da arte e da cultura revelaram uma nova atitude diante da individualidade do significado de ser "civilizado". O problema com esse modo de definir o Renascimento era que, em vez de oferecer um relato histórico acurado do que aconteceu a partir do século XV, parecia mais um ideal da sociedade europeia do século XIX. Esses críticos celebravam a democracia limitada, o ceticismo em relação à Igreja, o poder da arte e da literatura e o triunfo da civilização europeia sobre as outras. Valores estes que serviram de base para o imperialismo europeu do século XIX. Em um momento histórico em que a Europa impunha agressivamente sua autoridade sobre uma grande extensão das Américas, da África e da Ásia, pensadores como Pater estavam criando uma visão do Renascimento que parecia oferecer tanto uma origem quanto uma justificativa para o domínio europeu sobre o restante do globo.

## O Renascimento do século XX

A compreensão do Renascimento no século XX, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, ainda permaneceu bastante ofuscada pela visão de Burckhardt. Contudo, uma visão mais ambivalente do Renascimento passou a definir cada vez mais essas concepções. Um dos primeiros desafios a Burckhardt e à ideia de Renascimento como uma categoria própria surgiu em 1919 com a publicação de *O declínio da Idade Média* por Johan Huizinga. O livro deste autor tentou analisar os modos em que a cultura e a sociedade do norte da Europa foram negligenciadas nas definições anteriores do Renascimento. O livro também questionou a divisão periódica de Burckhardt entre a Idade Média e o Renascimento. Em vez de ver a Idade Média em oposição ao



Renascimento, Huizinga argumentou que o estilo e a atitude que Burckhardt identificou como "Renascimento" eram de fato o declínio do espírito da Idade Média. Huizinga ofereceu como exemplo a arte flamenga de Jan van Eyck no século XV:

> Tanto na forma quanto da concepção, ela é produto do declínio da Idade Média. Se alguns historiadores da arte descobriram elementos do Renascimento nela, foi por terem confundido, muito erroneamente, realismo e Renascimento. Mas esse realismo escrupuloso, esse desejo em apresentar exatamente todos os detalhes naturais é uma característica do espírito agonizante da Idade Média.

O detalhado realismo visual do retrato duplo de van Eyck *O casal Arnolfini* (1434) (Fig. 18) ou da tela *Os embaixadores*, de Holbein, representa para Huizinga o fim de uma tradição medieval, não o nascimento de um espírito renascentista de expressão artística acentuada. Embora Huizinga não tenha rejeitado o uso do termo "Renascimento", pouco restou da ideia de que ele tenha sido emanado da Idade Média. O livro de Huizinga oferece uma visão bastante pessimista do ideal do Renascimento celebrado por seus predecessores do XIX. Escrito durante a Primeira Guerra Mundial, não é de surpreender que ele tenha demonstrado pouco entusiasmo pela ideia de Renascimento como um florescimento da superioridade da individualidade e da "civilização" europeia.

O livro de Huizinga não demoliu a visão de Burckhardt do Renascimento. Seu foco na literatura e na arte dos séculos XIV e XV reforçou uma crescente tradição poderosa que colocou a posse intelectual do Renascimento primeiramente nas mãos dos historiadores da arte. A abordagem mais influente dessa tradição foi o estudo iconográfico do Renascimento desenvolvido pelo acadêmico judeu alemão Erwin Panofsky. Forçado a deixar a Alemanha quando os nazistas tomaram o poder em 1933, ele assumiu uma série de posições acadêmicas em Nova York. Panofsky concordava com Burckhardt

que a restauração do conhecimento clássico na Itália no século XV levou a um "respeito pelos valores morais" e "conhecimento e urbanidade". Estes eram os princípios com que Panofsky implicou serem defensáveis diante dos horrores do estado de guerra global e do holocausto que lançaram uma longa sombra sobre o século XX. Desse modo, ele formulou uma abordagem mais científica da arte que guardava a chave para os valores civilizados do Renascimento, que ele denominou como "iconologia".

Panofsky argumentou que para compreender qualquer peça da arte renascentista era necessário compreender seu tema: imagens, histórias, alegorias e denominou essa compreensão de análise iconográfica. Ele enfatizou que essa abordagem requeria um vasto conhecimento de fontes literárias, filosóficas e políticas implicadas na criação de um objeto de arte particular. Uma vez que isso tenha sido alcançado, o crítico poderia empreender a "interpretação iconológica". Por sua vez, esta estabelecia o significado intrínseco ou simbólico da obra de arte. Panofsky defendeu que essa abordagem científica "revelaria a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma persuasão religiosa ou filosófica – qualificada por uma personalidade e condensada em uma obra". A iconologia oferecia uma ciência para a compreensão da essência ou "atitude" da humanidade, que poderia ser revelada na arte. A vida poderia ser mais profundamente compreendida pela arte, com a arte do Renascimento e sua intensa humanidade formando o ápice dessa tradição. Em seu livro clássico *Estudos de iconologia* (1939), Panofsky argumentou que a iconografia é comparável à etnologia, que se referia à "uma ciência das raças humanas". Ele conclui que o estudo e a interpretação da arte é um sinal de quão humanos nós somos. Para ele, a arte do Renascimento é o cume dessa humanidade por marcar o momento em que a humanidade passou a compreender a si mesma como humana e, portanto, moderna.

Panofsky ilustrou seu argumento comparando uma imagem medieval do século XIV de uma história clássica com uma imagem do século XV da mesma cena. Panofsky considera a miniatura medieval que mostra Júpiter raptando Europa sem vida e incapaz



"de visualizar paixões animais". Contudo, no desenho da mesma cena finalizada por Albrecht Dürer por volta de 1495 (Fig. 2), Panofsky encontra "a vitalidade emocional que estava ausente na representação medieval". É um dinâmico retrabalho de uma história clássica, vividamente expressado e cheio de intensidade psicológica e emoção. Panofsky conclui que o desenho de Dürer representa "um evento humanístico mas também humano". Aqui o humanismo renascentista como um modo de pensar passa a definir nada menos do que o que significa ser humano.



2.
A Europa emerge:
O rapto de Europa,
de Albrecht Dürer
(c.1495).

## Renascimento ou Idade Moderna?

No período posterior à Segunda Guerra Mundial e às revoltas sociais e políticas dos anos 1960, especialmente a politização das humanidades e a ascensão do feminismo, o Renascimento sofreu uma profunda reavaliação. Uma resposta particularmente influente veio dos Estados Unidos. Em 1980, um acadêmico da área de literatura, Stephen Greenblatt publicou o livro *Renaissance Self-fashioning: from More to Shakespeare*. O livro foi escrito a partir da visão de Burckhardt do Renascimento como o ponto em que o homem moderno teria nascido. Lançando mão de novos modos de pensar a subjetividade a partir dos desenvolvimentos da psicanálise, da antropologia e da história social, Greenblatt argumentou que o século XVI testemunhou "um aumento da autoconsciência sobre a modelagem da identidade humana". Homens (e mulheres) aprenderam a manipular ou "modelar" suas identidades de acordo com as circunstâncias. Como Burckhardt, Greenblatt interpretou isso como o início de um fenômeno particularmente moderno. Como crítico literário, Greenblatt considerou que a automodelagem renascentista se desenvolveu no século XVI e continuou até o século seguinte. Para Greenblatt, a literatura dos grandes escritores ingleses do século XV – Edmund Spenser, Christopher Marlowe e William Shakespeare – produziu personagens ficcionais como Fausto e Hamlet que começaram a refletir de modo autoconsciente e moldar suas próprias identidades. Sob esse aspecto, eles começaram a parecer-se com os homens modernos. A pintura que Greenblatt usou para introduzir sua teoria da automodelagem, e que aparecia na capa de seu livro, era exatamente *Os embaixadores*, de Holbein.

Greenblatt concluiu que no Renascimento "o próprio sujeito humano começou a parecer notavelmente não livre, o produto ideológico de relações de poder em uma sociedade particular". O Renascimento de Greenblatt era muito mais ambivalente do que as versões de Burckhardt e Panofsky. Escrevendo como um norte-americano de ascendência judaica, Greenblatt consequentemente explorou tanto a admiração pelas conquistas do Renascimento como o horror de seu lado mais sombrio, especialmente a colonização predadora do Novo Mundo e os atos violentos de antissemitismo ocorridos durante o século XVI.

Apesar do título de seu livro, Greenblatt e outros autores começaram a usar a expressão Idade Moderna para definir o Renascimento. O termo veio da história social e propôs uma relação mais cética entre o Renascimento e o mundo moderno do que os argumentos vagos e idealistas de Michelet e Burckhardt. Ele também transformou a ideia de Renascimento em um período histórico em vez de um "espírito" cultural como os pensadores do XIX haviam proposto. O termo pré-moderno ainda sugeria que o que ocorreu entre 1400 e 1600 influenciou e afetou profundamente o mundo moderno. O termo também detém uma crença política progressiva de que a compreensão do passado pode ajudar a compreender e transformar o presente. Em vez de focar em como o Renascimento tinha voltado o olhar para o mundo clássico, "Idade Moderna" sugere que aquele período envolveu uma atitude de olhar para frente que prefigurou nosso mundo moderno.

O conceito do período da Idade Moderna também permitiu a exploração de tópicos e temas não considerados anteriormente em relação ao Renascimento. Acadêmicos como Greenblatt e Natalie Zemon Davis em seu livro *Society and Culture in Early Modern France* (1975), exploraram os papéis sociais de camponeses, artesãos, travestis e mulheres "rebeldes". Mais significativa foi a análise do papel das mulheres na história do Renascimento, muito influenciada pela publicação do artigo de Joan Kelly-Gadol "Did Women Have a Renaissance?", em 1977. Os críticos começaram a perceber que categorias como "judeu", "muçulmano", "negro" e até mesmo "mulher" mudavam com o passar do tempo e através da história. A identidade não era algo fixo e imutável, como Burckhardt havia implicado em sua celebração do homem "moderno" – ela era fluida e contingente. Isso permitiu que os pesquisadores compreendessem que, se a identidade foi diferente no passado, então poderia mudar no futuro.

## 1492: olhando para o Oriente e o Ocidente

O ano de 1992 marcou os quinhentos anos da chegada de Colombo à América e provocou uma enxurrada de conferências, exibições e livros para discutir o complexo legado da viagem do navegador genovês. Contudo, em vez de configurar uma celebração das conquistas de Colombo, o aniversário foi a ocasião para um reposicionamento radical do papel do Renascimento na história global. A National Gallery of Art em Washington organizou uma exibição internacional intitulada "Cerca de 1492: Arte na Idade da Exploração", que reviu as viagens de Colombo no contexto dos eventos mais amplos do século XV na Europa, África, Ásia e Extremo Oriente. Baseando-se em abordagens mais céticas do Renascimento, a exibição e o catálogo a ela referente examinaram as conquistas intelectuais e científicas do período considerando suas consequências mais odiosas: colonização, escravidão, conflito religioso e a ascensão do imperialismo europeu.

O aniversário da primeira viagem de Colombo levou uma nova geração de acadêmicos a refletir sobre como a descoberta europeia do Novo Mundo ao Ocidente foi baseada sobre uma compreensão do Velho Mundo para o Oriente. O ano de 1492 também foi o ano em que os patrocinadores reais de Colombo, Fernando e Isabela, expulsaram comunidades judaicas e árabes da Espanha. Por ocasião de sua primeira viagem, dedicada aos reis espanhóis, Colombo escreveu: "tendo expulsado todos os judeus de seus domínios no mesmo mês de janeiro, vossa majestade ordenou-me a ir com uma frota adequada para estas partes da Índia [as Américas]... Parti da cidade de Granada num sábado, 12 de maio, e dirigi-me ao porto de Palos, onde preparei três navios". Colombo compreendeu sua viagem ao Novo Mundo como uma missão para conquistar e converter os povos que encontrasse, do mesmo modo que Fernando e Isabela intentaram conquistar as comunidades judaicas e muçulmanas da Espanha. Esta é uma versão muito mais sinistra das viagens de descobrimento do que a fornecida por Michelet e Burckhardt. Também evidenciou



que, até o final do século XV, cristãos, muçulmanos e judeus tinham trocado amigavelmente ideias e objetos, apesar de suas diferenças religiosas.

Hoje, os acadêmicos estão começando a perceber que, embora Fernando e Isabela tenham tentado erradicar os bazares renascentistas da Espanha no final do século XV, o espírito de troca mútua entre o Oriente e o Ocidente continuou durante o século XVI. Essas conexões foram responsáveis por algumas das maiores criações que hoje chamamos Renascimento europeu. Ao mesmo tempo em que o descobrimento da América para o Ocidente transformou profundamente o modo como os europeus passaram a entender seu lugar num mundo em expansão, os encontros contínuos e frequentes com o Oriente foram cruciais para o modo como a Europa começou a definir a si mesma regionalmente, tanto política quanto criativamente.

# 1
# UM RENASCIMENTO GLOBAL

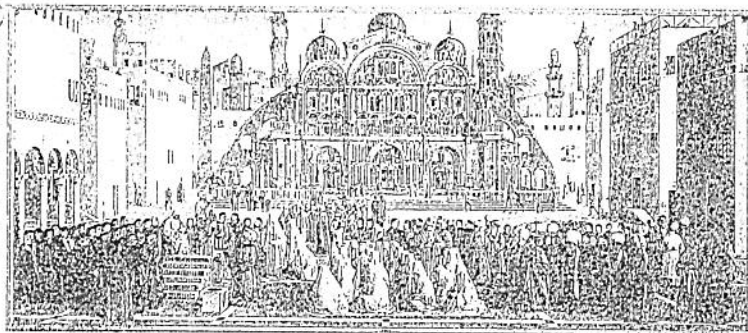
## De quem é o Renascimento afinal?

Um dos problemas com as definições clássicas do Renascimento é que elas celebram as conquistas da civilização europeia num movimento de exclusão de todas as outras. Não se trata de mera coincidência que o período que testemunhou a invenção do termo também tenha sido o momento em que a Europa estava afirmando de forma mais agressiva seu domínio imperial ao redor do globo. O Homem Renascentista inventado por Michelet e Burckhardt era branco, do sexo masculino, culto e convencido de sua superioridade cultural. Nesse aspecto, o Homem Renascentista guarda semelhanças com o ideal vitoriano de um aventureiro imperial ou oficial colonial. Em vez de descrever o mundo dos séculos XV e XVI, estes pensadores estavam de fato descrevendo seu próprio mundo. Este capítulo rejeita essa abordagem para focar as trocas culturais e comerciais entre uma Europa amorfa e as sociedades orientais. Seu argumento central é que o Renascimento europeu definiu e mediu-se a si mesmo em relação à riqueza e o esplendor do Oriente, um aspecto que foi negligenciado até recentemente, devido à influência da versão do século XIX do Renascimento.

Uma imagem usada por Panofsky para definir o que ele compreendeu como uma mudança da atitude da Idade Média para o espírito do Renascimento oferece um bom lugar para começar. A imagem é o desenho de Dürer *O rapto de Europa* (Fig. 2). Panofsky vê essa imagem como parte de uma mudança mais ampla nas percepções emocionais e intelectuais da individualidade e de um mundo mais alargado. Trata-se de uma imagem cheia de emoção, ação e vida. Ela define o espírito humanista do Renascimento, o espírito que, segundo Panofsky, é a base da própria humanidade. Essencialmente, trata-se também de uma imagem do nascimento da Europa. Na mitologia clássica, Europa era filha do rei de Tiro, na Ásia. O apaixonado Júpiter (disfarçado de touro) raptou Europa de uma praia e levou-a da Ásia para Creta. Isso tem servido miticamente como metáfora para o nascimento do continente europeu. Ao mesmo tempo em que captura um novo espírito "do mundo e do homem", o desenho de Dürer também encapsula o momento em que a Europa, como a conhecemos hoje, começou a definir-se como tal. O conceito de "Europa" surgiu no Renascimento. E, segundo Panofsky, também a humanidade moderna. A implicação é que as culturas existentes antes desse momento e para além das fronteiras da Europa foram excluídas dessa tradição de "humanidade". A leitura de Panofsky do desenho é completamente positiva: ele parece impenetrável às associações negativas envolvidas na criação da "Europa" e o fato desse ato de criação ser baseado num ato de violação. Esse ato também estabelece a noção de que a separação de Ásia e Europa foi a base para a criação da Europa e o seu Renascimento – isto é, que a Europa apenas poderia ser definida em oposição ao Oriente. Porém, hoje, ao olhar de volta para o Renascimento, podemos ver que essa abordagem é imprecisa. Ela exclui povos e culturas cuja presença foi central na criação do espírito do Renascimento, um Renascimento mais diverso e menos unificado do que frequentemente tem sido proposto.

Compare esse desenho com uma pintura mais elaborada que foi contratada apenas três anos antes da chegada de Dürer em Veneza: a tela *São Marcos pregando em Alexandria*, de Gentile e Giovanni Bellini (Fig. 3). De dimensões imensas, meticulosamente executada durante vários anos, ela foi encomendada em 1492 pela Scuola di San Marco, uma poderosa confraria veneziana, para decorar sua nova sede (ainda existente). O quadro foi finalmente terminado em 1507.

A pintura dos Bellini apresenta São Marcos, o fundador da Igreja Cristã em Alexandria, onde ele tinha se tornado mártir em



3. *São Marcos pregando em Alexandria* (1504-1507), dos irmãos Bellini, capta a fascinação europeia com a cultura, arquitetura e povos do Oriente.

75 a.C. e, consequentemente, santo patrono de Veneza. Na pintura, São Marcos aparece diante de um púlpito, pregando para um grupo de mulheres orientais envolvidas em mantos brancos. Atrás de São Marcos está um grupo de nobres venezianos e, diante do santo, um extraordinário conjunto de figuras orientais facilmente misturadas aos europeus. Entre eles, mamelucos egípcios, mouros do norte da África, turcos, persas, etíopes e tártaros. A ação dramática ocorre no terço inferior do quadro; o restante da tela é dominado pelo cenário de Alexandria. Uma suntuosa basílica bizantina e sua cúpula, uma recriação engenhosa da Igreja de São Marcos em Alexandria, domina a área posterior da tela. Na *piazza* oriental, figuras conversam, umas montadas sobre o dorso de cavalos, outras sobre camelos e uma girafa. Os cavalos voltados para a praça estão adornados por uma selaria egípcia. Tapetes e tecidos islâmicos pendem das janelas. Minaretes, colunas e pilares formam a linha do horizonte e apresentam uma mistura reconhecível de marcos alexandrinos e outros criados pela imaginação dos Bellini. A própria basílica é uma mistura eclética de elementos da Catedral de São Marcos em Veneza e da Igreja de Santa Sofia em Constantinopla, enquanto as torres e as colunas vistas ao longe correspondem a alguns dos monumentos mais famosos de Alexandria, dos quais muitos já haviam sido nitados pela arquitetura veneziana.

À primeira vista, a pintura parece apresentar uma imagem pia do mártir cristão pregando para um grupo de "incrédulos".



Contudo, essa versão conta apenas um lado da história. Embora São Marcos esteja vestido como um romano antigo, de acordo com sua vida em Alexandria no século I, os trajes da audiência são reconhecidamente do final do século XV, assim como as construções ao redor. Os Bellini se esforçavam para descrever a mistura de povos e culturas numa cena que evoca tanto a Igreja ocidental quanto o bazar oriental. A pintura é uma engenhosa combinação de dois mundos: o contemporâneo e o clássico. Ao mesmo tempo em que evoca o mundo de Alexandria e a vida de São Marcos no século I, os artistas também desejaram retratar o relacionamento de Veneza com a Alexandria contemporânea do século XV. Contratados para pintar uma história do santo patrono de Veneza, eles habilmente retrataram São Marcos num cenário contemporâneo, passível de ser reconhecido por muitos venezianos ricos e influentes. Esse é um aspecto familiar da arte e da literatura renascentista, e algo que une a pintura com o desenho de Dürer da Europa: vestir o mundo contemporâneo na roupagem do passado como um modo de compreender o presente.

## O Ocidente encontra o Oriente

Dürer e os Bellini eram fascinados tanto pelos mitos quanto pela realidade do mundo a leste do que hoje é visto como Renascimento europeu. A celebração de Dürer de uma energia violenta por trás da criação da Europa é também uma imagem da interação Oriente-Ocidente que sugere que o final do século XV estava consciente de como a Europa olhava para o Oriente para definir-se artística e culturalmente. Os Bellini estavam preocupados com a natureza mais específica desse mundo oriental e, particularmente, com os costumes, arquitetura e cultura da Alexandria árabe, um dos parceiros comerciais de longa data de Veneza. Dürer e os Bellini não desprezaram os mamelucos do Egito, os otomanos da Turquia nem os persas da Ásia central como ignorantes e bárbaros. Em vez disso, estavam perfeitamente conscientes de que essas culturas possuíam muitas coisas que as cida-

des-estado europeias desejavam. Isso incluía mercadorias preciosas, conhecimento técnico, científico e artístico e modos de fazer negócios que vinham dos bazares orientais. A pintura dos Bellini de São Marcos pregando em Alexandria reflete como a Europa começou a definir-se a si mesma não em oposição a um Oriente misterioso, mas através de uma troca extensiva e complexa de ideias e materiais.

Os venezianos contemporâneos aos Bellini eram explícitos sobre sua confiança nas transações com o Oriente. Em 1493, o cronista veneziano Mario Sanudo anotou:

> Os venezianos, exatamente como foram comerciantes no começo, continuaram a comerciar todos os anos; eles enviam galés para Flandres, Costa Barbária [Marrocos, Argélia, Tunísia e Líbia], Beirute, Alexandria, terras gregas e Aigues-Mortes.

Sanudo ressaltou que Veneza estava perfeitamente situada como um intermediário comercial, capaz de receber mercadorias desses bazares orientais e, então, transportá-los para os mercados do norte da Europa. Escrevendo na mesma época em que os Bellini executavam sua pintura de São Marco, Canon Pietro Casola reportou com deleite o impacto desse fluxo de mercadorias do Oriente sobre Veneza:

> Algo pode ser dito sobre a qualidade das mercadorias nesta cidade, porém longe da verdade, pois ela é inestimável. Contudo, parece que todo o mundo aqui se concentra, e que os seres humanos reuniram toda sua força para comercializar... quem poderia contar as várias lojas tão bem abastecidas de modo que elas mais se parecem com depósitos lotados, com diversos tecidos de todo tipo – tapeçarias e brocados exibindo vários desenhos, tapetes de todos as qualidades, tecidos de lã de carneiro de todas as cores e texturas, sedas de toda espécie; e tantos depósitos cheios de temperos, alimentos e drogas, e ceras tão belas! Essas coisas deixam o observador estupefato.



O comércio Oriente-Ocidente desses bens ocorreu no Mediterrâneo durante séculos, mas seu volume aumentou depois do final das Cruzadas, quando o fluxo fácil de mercadorias entre as comunidades árabes e cristãs foi restabelecido. Desde o século XIV, Veneza derrotou competidores como Gênova e Florença para estabelecer seu domínio no comércio do Mar Vermelho e do oceano Índico que terminava em Alexandria. Centros comerciais e consulados venezianos e genoveses foram estabelecidos em Alexandria, Damasco, Aleppo e em outras regiões mais distantes. A Europa exportava têxteis, especialmente tecidos de algodão, artigos de vidro, sabão, papel, cobre, sal, frutas secas e, acima de tudo, prata e ouro. As mercadorias importadas do Oriente variavam de especiarias (pimenta-do-reino, noz-moscada, cravo-da-índia e canela), algodão, seda, cetim, veludo e tapeçaria a ópio, tulipas, sândalo, cavalos, ruibarbo e pedras preciosas, bem como tinturas e pigmentos vívidos usados na indústria têxtil e na pintura.

Enquanto a Europa predominantemente exportava mercadorias volumosas como madeira, algodão e metais semipreciosos, ela tendia a importar mercadorias luxuosas e de alto valor, cujo impacto sobre a cultura e o consumo das populações de Veneza a Londres foi gradual, porém profundo. Todas as esferas do cotidiano foram afetadas, da alimentação à pintura. Os livros de culinária do século XV incluíam receitas de coelho acompanhado de amêndoas, açafrão, gengibre, raiz de cipreste, canela, açúcar, cravo-da-índia e noz-moscada. Para um banquete para quarenta convidados, um livro de culinária indica a quantidade de especiarias requeridas: meia libra de canela... duas libras de açúcar, uma onça de açafrão... um quarto de libra de cravo-da-índia e grãos de pimenta-da-guiné (grão-do-paraíso; pimenta-malagueta)... um oitavo de libra de pimenta, um oitavo de libra de noz-moscada". Usadas como drogas, medicamentos, perfumes, além de adotadas em cerimônias religiosas, essas mercadorias

raras, mesmo que disponíveis em pequenas quantidades, eram largamente utilizadas nas diversas esferas da vida cotidiana. Não só a economia doméstica mudou com o influxo de mercadorias exóticas como também a arte e a cultura. A palheta de cores de pintores como os Bellini foi aumentada com a adição de pigmentos como lápis-lazúli, vermelhão e cinábrio, todos importados do Oriente através de Veneza e dando às pinturas renascentistas seus característicos azuis e vermelhos brilhantes. O detalhismo caprichoso com que a pintura dos Bellini de São Marcos reproduz a seda, veludo, musselina, algodão, ladrilhos, tapeçaria etc., reflete a consciência desses artistas de como essas trocas com os bazares do Ocidente estavam transformando a visão, o olfato e o sabor do mundo, e a habilidade do artista em reproduzi-los.

Os bazares orientais do Cairo, Aleppo e Damasco também foram responsáveis pela arquitetura de Veneza. O historiador da arte veneziana Giuseppe Fiocco uma vez descreveu Veneza como um "colossal *suq*" [feira árabe]. Mais recentemente, historiadores da arquitetura ressaltaram que muitas características da cidade foram baseadas na imitação direta do design e da decoração oriental. O mercado Rialto, com suas construções lineares dispostas em paralelo às principais artérias é incrivelmente semelhante à configuração de Aleppo, a capital síria do comércio; as janelas, arcos e fachadas decorativas do Palácio do Doge e do Palazzo Ducal foram inspirados em mesquitas, bazares e palácios de cidades orientais como o Cairo, Acre, Tabriz, onde os comerciantes venezianos negociavam há séculos. Veneza foi a cidade mais importante do Renascimento não apenas pela combinação do comércio e da luxúria estética mas também por sua admiração e imitação das culturas orientais.

## Créditos e débitos

Os historiadores econômicos e políticos têm discutido intensamente as razões para as mudanças na demanda e consumo naquele período. A crença no florescimento do espírito social e cultural do Renascimento também está estranhamente em divergência com a crença geral de que os séculos XIV e XV vivenciaram



um profundo período de depressão econômica. Os preços caíram e os salários desmoronaram. O problema agravou-se com o impacto devastador da eclosão da peste negra em 1348. Contudo, uma das consequências da disseminação da doença e da morte, como no estado de guerra, é sempre revolta e mudança social radical. Esse foi o caso da Europa no período subsequente à peste. Além da doença, o estado de guerra ceifou a região. As guerras civis flamengas (1293-1328), o conflito muçulmano-cristão na Espanha e no norte da África (1291-1341), as guerras entre Gênova e Veneza (1291-9; 1350-5, 1378-81) e a Guerra dos Cem Anos no norte da Europa (1336-1453) interromperam o comércio e a agricultura, criando um padrão cíclico de inflação e deflação repentina. Umas das consequências desse estado de morte, doença e guerra foi a concentração da vida urbana e a acumulação de recursos nas mãos de uma elite pequena, porém rica, cujo consumo conspícuo começou a definir a extravagância cultural que chamamos de Renascimento. Tratava-se de uma desenfreada ostentação de luxúria e ornamentação que Johan Huizinga viu em seu estudo das cortes borgonhesas no norte da Europa e que Jacob Burckhardt identificou na Itália do século XV. Como em muitos períodos da história, onde alguns experimentam depressão e declínio, outros encontram oportunidade e fortuna. Veneza, em particular, tirou vantagem da situação para capitalizar-se com a demanda crescente por mercadorias de luxo e desenvolveu novos meios de comercializar maiores quantidades de bens entre o Oriente e o Ocidente. Suas antigas galés, embarcações de baixo bordo compridas e estreitas, foram sendo gradualmente substituídas por embarcações maiores, usadas para transportar mercadorias volumosas como madeira, grãos, sal, peixes e aço entre os portos do norte da Europa. Esses navios eram capazes de transportar cerca de 300 "barris" de mercadorias (um "barril" equivalia a 900 litros), o triplo do volume transportado nas antigas galés. No final do século XV, a caravela de três mastros foi desenvolvida. Baseada em desenhos árabes, a nova embarcação comportava até 400 "barris" de mercadorias e foi considerada mais veloz do que a anterior. Com o aumento do volume e da velocidade da

distribuição de mercadorias, mudaram os modos de fazer negócios. Deitado em seu leito de morte, o doge veneziano Tomaso Mocenigo fez um balanço do estado do comércio em sua cidade, que nos dá uma ideia do crescimento em escala e complexidade do comércio e das finanças no período:

> Os florentinos trazem a Veneza anualmente 16 mil fardos do tecido mais rico que é vendido em Nápoles, na Sicília e no Oriente. Eles exportam lã, seda, ouro, prata, uvas e açúcar no valor de 392 mil ducados na Lombardia. Milão gasta anualmente em Veneza 90 mil ducados; Monza, 56 mil; Commo, Tortona, Novara, Cremona, 104 mil ducados cada uma... e na volta eles importam para Veneza tecidos no valor de 900 mil ducados, que perfazem um total negociado de 2,8 milhões de ducados. As exportações venezianas para todo o mundo representam 10 milhões de ducados por ano; seu volume de importação, outros 10 milhões. Com esse volume de 20 milhões Veneza lucra 4 milhões, ou seja 20% de tudo que é comercializado.

A realidade financeira provavelmente era mais desorganizada do que as quantias exatas de Mocenigo sugerem. Contudo, a complexidade em equilibrar a importação e a exportação tanto de mercadorias internacionais essenciais quanto de luxo e o cálculo do crédito e do lucro nos parecem tão familiares hoje que é fácil ver por que o Renascimento é sempre considerado como o berço do capitalismo moderno. Ainda assim, seria incorreto dizer que esse tenha sido um desenvolvimento exclusivamente europeu. Ao comercializar mercadorias exóticas do Oriente, os comerciantes europeus incorporaram modos árabes e islâmicos de fazer negócio devido à exposição a que estavam sujeitos nos bazares e centros comerciais de todo o norte da África, Oriente Médio e Pérsia.

Logo no início do século XIII, o negociante de Pisa Leonardo Pisan, conhecido como Fibonacci, usou sua exposição aos



modos árabes de calcular lucro e prejuízo para escrever uma série de livros de matemática que se tornaram muito influentes. Em 1202, ele concluiu um estudo de matemática e cálculo intitulado *Liber abbaci*. Os trechos iniciais do livro revelam algo da vida de Fibonacci e sua dívida com o aprendizado árabe no campo da matemática:

> Acompanhei meu pai quando ele foi designado por Pisa como encarregado da alfândega de Bugia [na Argélia] onde os comerciantes pisanos se amontoavam. Ele maravilhosamente me ensinou os numerais e o cálculo indo-arábico. Eu apreciei tanto esse aprendizado que mais tarde retomei o estudo da matemática durante viagens de negócios no Egito, Síria, Grécia, Sicília e Provença, em que participei de discussões e controvérsias com os estudiosos dessas regiões. Quando retornei a Pisa, escrevi este livro de quinze capítulos que apresentam o que eu achei de melhor dos métodos hindu, arábico e grego.

Nas suas trocas comerciais com negociantes árabes nos bazares orientais, Fibonacci percebeu que a prática europeia de usar numerais romanos e o ábaco era complicada e demorada. Os numerais indo-arábicos eram muito mais eficazes, pois permitiam soluções cada vez mais complexas e abstratas para o cálculo do lucro e do prejuízo. Foi assim que Fibonacci decidiu explicar cuidadosamente a natureza dos numerais indo-arábicos de "0" a "9", o uso do ponto decimal e sua aplicação aos problemas comerciais práticos que envolviam a adição, subtração, multiplicação e divisão, e o cálculo de pesos e medidas, bem como trocas, taxa de juros e câmbio de moedas. Embora pareçam evidentes hoje, vale a pena lembrar que os sinais de adição (+), subtração (-) e multiplicação (x) eram desconhecidos na Europa antes de Fibonacci.

O tipo de prática comercial árabe que Fibonacci tomou emprestado foi desenvolvido muito antes, a partir dos avanços ára-

bes na matemática e na geometria. Exemplo disso são os princípios básicos de álgebra que foram adotados do termo árabe "al-djabr", que significa "redução", devido às simplificações de escrita que essa técnica matemática tornou possíveis. Por volta de 825 d.C., o astrônomo persa Abû 'Abd Allâh Muhammad ibn Mûsâ al-Khwârizmî escreveu um livro que transportou as regras da aritmética para o sistema numérico decimal, chamado *Kitâb al-jâbr w'al-muqâbala* (Leis de restauração e redução). A latinização de seu nome deu a base para o estudo posterior de uma das pedras angulares da matemática moderna: o algoritmo. A gravura em madeira que ilustra as *Peregrinações* de Bernhard von Breydenbach, lançado originalmente em 1486 (Fig. 4), é uma descrição concisa de como o comércio, a matemática e as trocas amigáveis com a cultura árabe seguiram de mãos dadas nos séculos XIV e XV. Esse foi o primeiro caso europeu conhecido de reprodução da escrita árabe em um livro impresso. A ilustração apresenta uma versão do alfabeto árabe, com uma imagem de um cambista fazendo negócios logo abaixo. Ela é bastante reveladora das trocas culturais, linguísticas e financeiras que viajantes e comerciantes como Breydenbach encontrariam em suas passagens pelos bazares orientais. Esse aspecto foi enfatizado por Gaspar Nicolau, autor de um livro de aritmética publicado em português em 1519, que ressaltou: "Estou imprimindo este livro de aritmética porque se trata de algo de extrema necessidade em Portugal devido às transações com comerciantes da Índia, Pérsia, Arábia, Etiópia e outros lugares".

Os novos métodos de Fibonacci foram sendo gradualmente adotados nos centros comerciais de Veneza, Florença e Gênova, pois a necessidade de novos modos de controlar transações comerciais internacionais cada vez mais complexas foi logo notada. O pagamento em mercadorias geralmente era realizado através de barras de prata ou ouro, no entanto, tornavam-se complexas quando as vendas aumentavam e mais de duas pessoas estavam envolvidas em uma transação, implicando novos meios de negociar. Umas das inovações mais significativas foi a letra de câmbio, o primeiro exemplo de dinheiro de papel. A letra de câmbio é o



Sarraceni lingua et littera vtuntur Arabica hic inferius subimpressa:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Dal | Dal | Reh | haich | Gzym | Tech | Te | Be | Aleph |
| ذ | د | خ | ح | ج | ث | ت | ب | ا |
| Ayn | Dach | Ta | Sadyn | Sad | Schyn | Szyn | Zayn | Re |
| ع | ظ | ط | ض | ص | ش | س | ز | ر |
| hehe | Nun | Mym | lam | lam | caph | kabb | ffea | Sayn |
| ه | ن | م | ل | ل | ك | ق | ف | غ |
| [illegible] | ye | lamalyph | wau | | | | | |
| [illegible] | ي | لا | و | | | | | |



4.
Gravura em madeira do alfabeto arábico e de um cambista (1483), de Bernhard von Breydenbach, revela quão de perto a Europa observava os costumes, a linguagem e o comércio oriental.

ancestral do cheque moderno, originado do termo árabe medieval "sakk". Quando você escreve um cheque, baseia-se na sua solvência junto ao banco. Seu banco irá honrar seu cheque quando seu detentor apresentá-lo para pagamento. Um comerciante do

século XIV pagaria de um modo semelhante utilizando uma letra de câmbio de uma poderosa família de comerciantes, que honraria a letra quando esta fosse apresentada numa data especificada ou na entrega das mercadorias. As famílias de comerciantes que garantiam essas transações por meio de pedaços de papel logo se transformaram em banqueiros além de comerciantes. O comerciante transformado em banqueiro fez dinheiro com essas transações ao cobrar taxas de juros baseadas na quantidade de tempo que levava para a letra de câmbio ser paga e ao manipular a taxa de câmbio entre diferentes moedas internacionais.

## Banqueiros de Deus

A Igreja medieval ainda proibia a usura, definida como a cobrança de juros sobre um empréstimo. O teólogo São Tomás de Aquino argumentava que "receber usura por dinheiro emprestado é em si mesmo injusto já que se trata da venda de algo que não existe; disso surge a desigualdade, que é contrária à justiça". Oficialmente, tanto os princípios religiosos do Cristianismo quanto do Islamismo proibiam a cobrança de juros sobre empréstimos. Na prática, ambas as culturas procuraram encontrar brechas para maximizar os lucros financeiros. Os banqueiros comerciais poderiam disfarçar a cobrança de juros ao emprestar dinheiro nominalmente em uma moeda e depois recebê-lo numa moeda diferente. Nesse processo, uma taxa de troca favorável permitia que o banqueiro comerciante lucrasse uma porcentagem sobre a quantia original. O banqueiro então deixava o dinheiro "depositado" para os comerciantes e em troca oferecia "crédito" suficiente para outros comerciantes aceitarem suas letras de câmbio como uma forma de dinheiro em seu próprio favor. Outra solução era usar comerciantes judeus para fazer transações de crédito e agir como mediadores financeiros entre as duas religiões, pela simples razão de os judeus não estarem submetidos a nenhuma proibição religiosa oficial contra a usura. Desse acidente histórico emergiu o estereótipo antissemita e a suposta conexão dos judeus com as



finanças internacionais, resultado direto da hipocrisia cristã e muçulmana. Tal hipocrisia foi capturada no teatro pelas peças *O judeu de Malta* (c. 1590), de Marlowe, e *O mercador de Veneza* (1594), de Shakespeare, ao apresentar os comerciantes judeus como menos exploradores e egoístas do que os cristãos e muçulmanos com os quais conviviam.

A acumulação de riqueza e status dos banqueiros mercadores deitou as fundações para o poder político e a inovação artística que hoje caracteriza o Renascimento europeu. A famosa família Médici, que dominou a política e a cultura no século XV iniciou sua vida como banqueiros mercadores. Em 1397, Giovanni di Bicci de Médici fundou o Banco Médici em Florença, que logo tratou de aperfeiçoar a arte de controlar a entrada e a saída de dinheiro, contabilidade, depósito e transferência bancária, seguro marítimo e circulação lucrativa de letras de câmbio. O Banco Médici também se tornou o "Banco de Deus" ao transferir os fundos papais pela Europa. Em 1429, o chanceler e estudioso humanista florentino Poggio Bracciolini já podia sustentar a opinião de que "o dinheiro é tão necessário quanto o poder para manter o estado", e que eles eram "ambos muito vantajosos para o bem-estar comum e para a vida cívica". Examinado o impacto dos negócios e do comércio nas cidades, ele pôde certamente perguntar: "quantas casas magníficas, palacetes distintos, igrejas, colunatas e hospitais têm sido construídos em nossa época" com o dinheiro gerado pelas grandes casas de comércio com a dos Médici em Florença? Figuras como Fibonacci e Bracciolini compreenderam que foram os negócios e as trocas com o Oriente e a adoção de meios mais sistemáticos de fazer negócios que criaram as condições para a arte, a cultura e o consumo renascentista. Especulação, troca, risco e lucro eram todos termos emprestados do comércio. Contudo, ao final do século XV, esses termos também se tornaram centrais para as pessoas compreenderem seu mundo e a sua identidade.

## Os grandes turcos

Em 1453, a Guerra dos Cem Anos entre a Inglaterra e a França terminou. Uma das consequências da paz foi a intensificação do comércio entre o norte e o sul da Europa. No outro extremo da Europa, o ano de 1453 testemunhou outro evento muito significativo. Este foi o ano em que o Império Otomano islâmico finalmente conquistou o centro do milenar Império Bizantino, Constantinopla. A queda de Constantinopla para as forças turco-otomanas sinalizou uma mudança decisiva no poder político internacional e confirmou os otomanos como o império mais poderoso que a Europa tinha visto desde a época do Império Romano.

O Império Otomano emergiu no século XIII de uma pequena tribo turca baseada em Anatólia, no oeste da Turquia, cujas conquistas militares invadiam progressivamente os territórios do esfacelado Império Bizantino. O primeiro imperador romano cristão, Constantino, renomeou-o de Constantinopla em 330. Em 1054, as disputas entre a Igreja Católica ocidental e a Igreja Ortodoxa oriental, sediada em Constantinopla, foram tão radicais que as duas Igrejas recusaram-se a reconhecer o poder uma da outra, um evento conhecido como o Grande Cisma. Com a pressão dos turcos sobre Constantinopla nos anos 1430, inúmeras tentativas desesperadas para unificar as Igrejas do Ocidente e do Oriente e defender a cidade entraram em colapso. Na primavera de 1453, uma tropa de 100 mil turcos cercou Constantinopla, e em 28 de maio o sultão Mehmed II, depois chamado de Mehmed, o Conquistador, finalmente tomou a cidade.

Tradicionalmente, a queda de Constantinopla tem sido vista como uma catástrofe para o Cristianismo e muitos líderes religiosos da época ficaram horrorizados com suas notícias. O renomado estudioso humanista Aeneas Silvius Piccolomini (depois papa Pio II) escreveu para o papa Nicolau V:

> Mas que notícia terrível sobre Constantinopla?... Quem duvida que os turcos irão expressar sua ira sobra as igrejas de Deus? Eu temo que o templo mais famoso do mundo, Hagia Sofia [basílica de Santa Sofia], seja destruído ou profanado. Temo que as inúmeras basílicas de santos, maravilhosa arquitetura, sejam reduzidas a ruínas ou submetidas às profanações de Mohamed. O que se pode dizer dos inúmeros livros que ainda nem são conhecidos na Itália? Ai de mim, quantos nomes de grandes homens vão agora perecer. Esta será a segunda morte de Homero e a segunda destruição de Platão.



Sendo a capital do Império Bizantino, Constantinopla foi uma das últimas conexões entre o mundo da Roma clássica e a Itália do século XV. Ela funcionou como uma passagem para a descoberta de grande parte do conhecimento da cultura clássica. Piccolomini interpretou a queda da cidade como a repetição da queda do Império Romano, sua cultura, conhecimento e arquitetura destruídos por hordas "bárbaras". A única diferença era que dessa vez elas eram muçulmanas.

Na realidade, Mehmed não foi o déspota bárbaro geralmente evocado pela imaginação histórica ocidental. Sua afinidade com as ambições políticas e gostos culturais de seus contemporâneos italianos foi maior do que se costuma imaginar. Enquanto dirigia o cerco de Constantinopla, Mehmed empregou vários humanistas italianos que "liam diariamente para o sultão textos de historiadores antigos como Laércio, Heródoto, Tito Lívio e Quinto Cúrcio, além de narrativas sobre papas e reis lombardos". Mehmed e seus predecessores passaram décadas conquistando grande parte do território do mundo greco-romano clássico, para onde o humanismo italiano do século XV olhou em busca de inspiração. Portanto, não é de surpreender que o culto Mehmed compartilhasse influências e aspirações culturais e históricas similares, e que suas conquistas imperiais não fossem "de modo algum inferiores às de Alexandre da Macedônia" (Alexandre, o Grande), conforme Mehmed aprendeu nas narrativas gregas. Outro estudioso admirável, George de Trebizond, escreveu para Mehmed dizendo: "não há dúvida de que o senhor é o imperador dos romanos. Quem quer que disponha por direito do centro do impé-

rio é o imperador e o centro do império é Constantinopla". Mehmed pareceu surpreso com a ansiedade da Itália em relação à sua conquista da Grécia. Declarando que os turcos e italianos compartilham uma herança troiana comum, ele presumiu que os italianos ficaram satisfeitos com sua vitória sobre um velho inimigo mútuo. Embora Piccolomini tenha temido a destruição e a profanação religiosa de Constantinopla, Mehmed imediatamente pôs em marcha um ambicioso programa de construção para edificar sua autoridade imperial. O programa incluiu a repopulação da cidade com comerciantes e artesãos judeus e cristãos, a fundação do Grande Bazar que estabeleceu a hegemonia da cidade como um centro comercial internacional e renunciou Istambul, que significa "trono" ou "capital".

Muitas potências europeias viram a ascensão de Mehmed ao poder como uma oportunidade em vez de catástrofe. Nos meses de queda de Constantinopla, tanto Veneza quanto Gênova enviaram mensageiros para restabelecer as relações comerciais com a cidade e os territórios otomanos imensamente expandidos. Na primavera de 1454, Veneza assinou um tratado de paz com Mehmed concedendo-lhe privilégios comerciais. O doge veneziano insistiu que "é nossa intenção viver em paz e amizade com o imperador turco". O restabelecimento de relações comerciais amigáveis também incluía transações culturais e artísticas. Em 1461 Sigismondo Malatesta, o temido lorde de Rimini, enviou seu artista de corte Matteo de Pasti a Istambul "para pintar e esculpir" o sultão, na esperança de formalizar uma aliança militar com os otomanos contra Veneza. Os arquitetos italianos Filarete e Michelozzo também foram cortejados por Mehmed como possíveis projetistas de seu ambicioso palácio, o Topkapi Sarayi, que, segundo um dos embaixadores da Veneza do século XVI, "todos concordam tratar-se do palácio mais lindo, confortável e maravilhoso do mundo".

Em vez de destruir os textos clássicos do mundo antigo, a biblioteca de Mehmed, grande parte da qual ainda está no Topkapi Sarayi em Istambul, revela que ele cobiçou tanto os livros quanto seus colegas italianos. Sua biblioteca incluía cópias da *Geografia*



de Ptolomeu, *Cânones* de Avicena, *Summa contra Gentiles* de Santo Tomás de Aquino, *Ilíada* de Homero e outros textos em grego, hebreu e árabe. A reputação de Mehmed era tão grande em 1482 que o humanista florentino Francesco Berlinghieri dedicou sua nova tradução latina da *Geografia* de Ptolomeu a "Mehmed dos otomanos, príncipe industrioso e senhor do trono de Deus". Quando Berlinghieri soube que o sultão tinha morrido repentinamente, rapidamente corrigiu sua tradução e dedicou-a ao sucessor de Mehmed, Bayezid II. Em 1479, o doge de Veneza "emprestou" Gentile Bellini a Mehmed. Giorgio Vasari escreveu que "Gentile estava há pouco lá [em Constantinopla] quando retratou o imperador Mehmed tão bem da vida, que aconteceu um milagre". Este é um belo retrato que Bellini pintou de Mehmed (Prancha 2), hoje disposto na National Gallery em Londres. "Bellini voltou para Veneza carregado de presentes de Mehmed e, além de disso, exibia no pescoço uma corrente no estilo turco, equivalente em peso a 250 coroas de ouro". Este presente lançou uma nova luz na pintura de *São Marcos pregando em Alexandria*, de Gentile e seu irmão Giovanni. Aos pés do púlpito de São Marcos, disposto em primeiro plano, está um autorretrato inconfundível de Gentile; ao redor do pescoço a corrente presenteada por Mehmed. Aqui está um Bellini exibindo com orgulho os frutos do patrocínio de Mehmed e usando suas experiências em Istambul para adicionar um detalhe exótico em sua representação de Alexandria. O patrocínio de Mehmed, evidentemente, não trazia embaraço, era uma marca de distinção.

Vários governantes italianos reconheceram o poder de Mehmed ao encomendar seus próprios objetos de arte em sua homenagem. Em abril de 1478, Giuliano de Médici, irmão de Lorenzo de Médici, foi assassinado por Bernardo Bandini Baroncello na infame "Conspiração de Pazzi". Bernardo fugiu para Istambul, mas foi preso sob as ordens de Mehmed e voltou para Florença onde foi executado por assassinato. Para expressar sua gratidão, Lorenzo comissionou o artista florentino Bertoldo di Giovanni para fazer uma medalha com o retrato de Mehmed. A parte frontal da medalha apresenta o perfil de Mehmed; a outra,

um Mehmed triunfante guiando uma carruagem com personificações dos territórios conquistados na Europa e na Ásia sob seu controle. Como outras medalhas feitas para Mehmed, essa condecoração ilustra temas e motivos greco-romanos clássicos que Lorenzo de Médici obviamente acreditava que seriam reconhecidos por Mehmed. Tratava-se de uma arte bajuladora, destinada a celebrar as conquistas de um rival, porém de alguém que compartilhava uma herança artística e intelectual comum.

Não havia barreiras geográficas ou políticas definidas entre o Oriente e o Ocidente no século XV. Foi muito mais tarde, no século XIX, que se construiu a crença na absoluta separação cultural e política do Oriente islâmico e do Ocidente cristão, crença que obscureceu aquela fácil troca comercial, artística e de ideias entre essas duas culturas. A Europa tinha consciência de que a cultura, os costumes e a religião do Islã eram muito diferentes das suas e os dois lados estavam sempre em conflito militar entre si. No entanto, o fato é que as trocas materiais e comerciais entre eles foram pouco afetadas pela hostilidade política; ao contrário, a competitividade nas transações comerciais e as trocas culturais produziram um ambiente fértil para o desenvolvimento de ambos os lados.

O conflito Oriente-Ocidente persistiu, porém o império bem-sucedido de Mehmed manteve o diálogo cultural, político e comercial com a Europa, trocando tudo desde seda, cavalos e tapeçaria a porcelana, tulipas e armamentos. Em 1482, o filho de Mehmed, príncipe Selim, desafiou sem sucesso seu irmão, o futuro Bayezid II, para a coroa imperial vaga. Ele fugiu para Rodes, então França, e foi finalmente mantido em Roma em 1489 sob a supervisão papal. Sua morte misteriosa em Nápoles, em 1495, enterrou as esperanças europeias de colocar uma figura bondosa no trono otomano. Contudo, isso não evitou que Bayezid continuasse convidando comerciantes e artistas italianos, como Leonardo da Vinci e Michelangelo, que foram contratados para trabalhar em Istambul. A ascensão do sultão Solimão, o Magnífico, em 1520 intensificou as trocas artísticas e diplomáticas. Solimão estabeleceu um próspero comércio de mão-dupla de cavalos, tapeçaria e joalheria. Pietro Arentino, um dos mais renomados estudiosos humanistas da época, ficou particularmente impressionado com Solimão e escreveu-lhe para oferecer seus serviços acadêmicos em 1532. Em 1533, a tapeçaria Dermoyen despachou uma equipe de tecelões e negociantes a Istambul para desenhar tapetes para o sultão. A empresa estava claramente impressionada com os investimentos de Solimão em objetos de arte imperial exuberantes, como a deslumbrante coroa imperial que ele comprou de um consórcio de ourives venezianos em 1532. Os turcos estavam novamente fechando o cerco a Viena nessa época, e Solimão desfilava pela cidade exibindo sua maravilhosa coroa, uma provocação deliberada para os defensores de Habsburgo. Esse comportamento deleitava os franceses, aliados duradouros de Solimão. Nos anos 1570, os otomanos também foram aliados da coroa inglesa, que buscava apoio turco para opor-se às ambições imperiais do rei espanhol Felipe II. Os turcos tornaram-se mediadores políticos tão poderosos na Europa do século XVI que o humanista francês Michel de Montaigne concluiu que "o mais poderoso, isso mesmo, o estado mais bem estabelecido no mundo é o dos turcos".

## Ventos de mudança

Ao contrário de repelir o contato cultural entre o Oriente e o Ocidente, uma vez no controle de Constantinopla, o Império Otomano simplesmente encarregou-se dessas trocas. Rotas de comércio terrestres na Pérsia, na Ásia Central e na China foram pesadamente taxadas pela administração otomana, porém isso trouxe novos meios de se fazer negócios. O final da Guerra dos Cem Anos estimulou a circulação de comércio entre o norte e o sul da Europa, intensificando a demanda por mercadorias exóticas do Oriente. Isso acelerou o ritmo e a escala das trocas comerciais e levou os estados cristãos europeus a buscar meios de escapar das pesadas tarifas para o transporte de mercadorias do Oriente para o Ocidente. Grande parte dos bens orientais era paga em barras de ouro e prata europeus. Quando as minas da Europa

central começaram a tornar-se escassas e o valor das tarifas disparou, novas fontes de renda foram necessárias, o que provocou o aumento da exploração e das descobertas.

Durante séculos, o ouro gotejou para a Europa pelo norte da África e pelas rotas de caravana pelo Saara. O cartógrafo judeu Abraão Cresques captou o desejo europeu pelo ouro africano em seu *Atlas catalão* feito por encomenda de Carlos V da França (Prancha 3). No painel representando o noroeste da África, Cresques retrata o mítico "Musa Mansu", senhor da Guiné, sentado acima de duas posições-chave do movimento saariano de ouro – Mali e Timbuku. Nas mãos, ele ostenta um globo de ouro, e na legenda ao lado lê-se: "Tão abundante é o ouro encontrado em seu país que ele é o rei mais rico e nobre da terra".

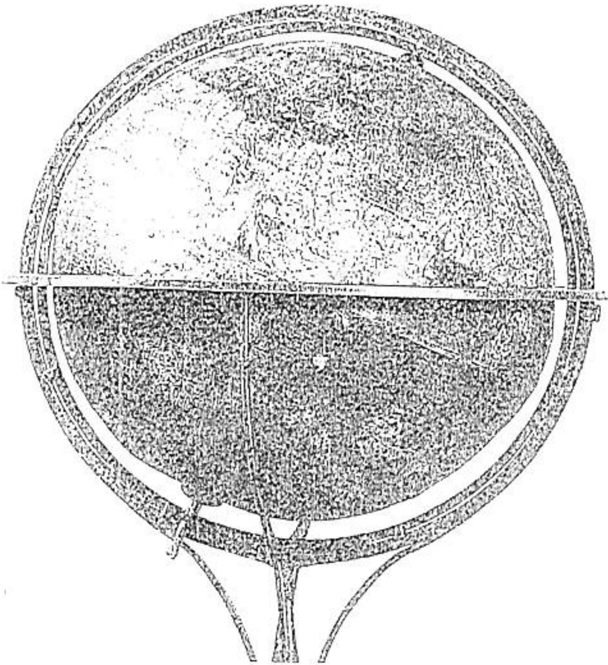
Embora pareça um tanto exótico, o mapa de Cresques oferece uma compreensão relativamente acurada do movimento do ouro das minas do Sudão aos centros comerciais nas extremidades do Saara, como Sijilmassa, Wargla e Timbuktu. De lá ele era transformado em barras e enviado a Marrakesh, Tunis, Cairo e Alexandria, onde, como um mercador veneziano notou, "é trazido, por nós italianos e outros cristãos, dos mouros com as várias mercadorias que oferecemos a eles". Uma mistura de realidade e mito, o mapa de Cresques mostra o que a Europa desejava da África ao final do século XIV. Ele também enfatiza como Portugal foi capaz de sair de uma posição marginal para ganhar a dianteira entre os países europeus. Os portugueses começaram a apoderar-se das ilhas Madeira, Canárias e Açores, no Atlântico, para obter lucros a partir dos anos 1420. Contudo, a coroa e os negociantes portugueses logo perceberam que através das viagens marítimas pela costa africana poderiam explorar diretamente ouro e especiarias em sua origem, evitando as taxas impostas nas rotas de comércio terrestre pelos territórios otomanos.

Contudo, um projeto tão ambicioso demandava organização e capital. Na metade do século XV, negociantes alemães, florentinos, genoveses e venezianos patrocinavam as viagens portuguesas para a costa da África ocidental, além de oferecer à coroa portuguesa uma parte de seus lucros. Entre 1454 e 1456, o negociante veneziano Alvise Cadamosto navegou pela costa da África, viajando pelo Cabo Blanco até o rio Senegal e então ao redor do Cabo Verde (compreendendo atuais Senegal e Gâmbia). Desembarcando em Cabo Blanco, seu principal interesse estava nos comerciantes árabes que faziam a rota comercial transaariana pelo interior do continente:

> Esses homens penetram a terra dos negros e também a região de Barbary [norte da África]. Eles são numerosos e possuem muitos camelos onde carregam latão e prata de Barbary e outras coisas para Tanbutu [Timbuktu] e para a terra dos negros. De lá eles extraem o ouro e a pimenta que trazem para cá.

Contudo, não foi apenas o ouro que inundou a Europa por meio dessas complexas rotas de comércio africanas. Enquanto viajam pelo reino de um chefe chamado "Budomel" no sul do Senegal, Cadamosto negociou sete cavalos "que ao todo me custaram originalmente cerca de trezentos ducados" em troca de cem escravos. Para o veneziano esse era um negócio comum, porém altamente lucrativo, baseado em uma taxa de troca acordada de 9 a 14 escravos por um cavalo (estima-se que Veneza contava com uma população de 3.000 escravos nesse período). Escrevendo em 1446, Cadamosto estimou que os portugueses trouxessem de Arguim 1.000 escravos, pessoas que eram levadas para Lisboa e de lá vendidas pela Europa. Esse tráfico representa um dos lados mais sombrios do Renascimento europeu, e o início do tráfico transatlântico de escravos que traria a miséria e o sofrimento para milhares de africanos nos anos posteriores, que durou ainda muito tempo após a abolição da escravidão em 1834. É lastimável perceber como as economias patrocinadoras das grandes conquistas intelectuais do Renascimento estavam lucrando com esse comércio inescrupuloso de vidas humanas.

O ouro, a pimenta, os tecidos e os escravos africanos que inundaram a Europa ao lado de mercadorias importadas do Ori-

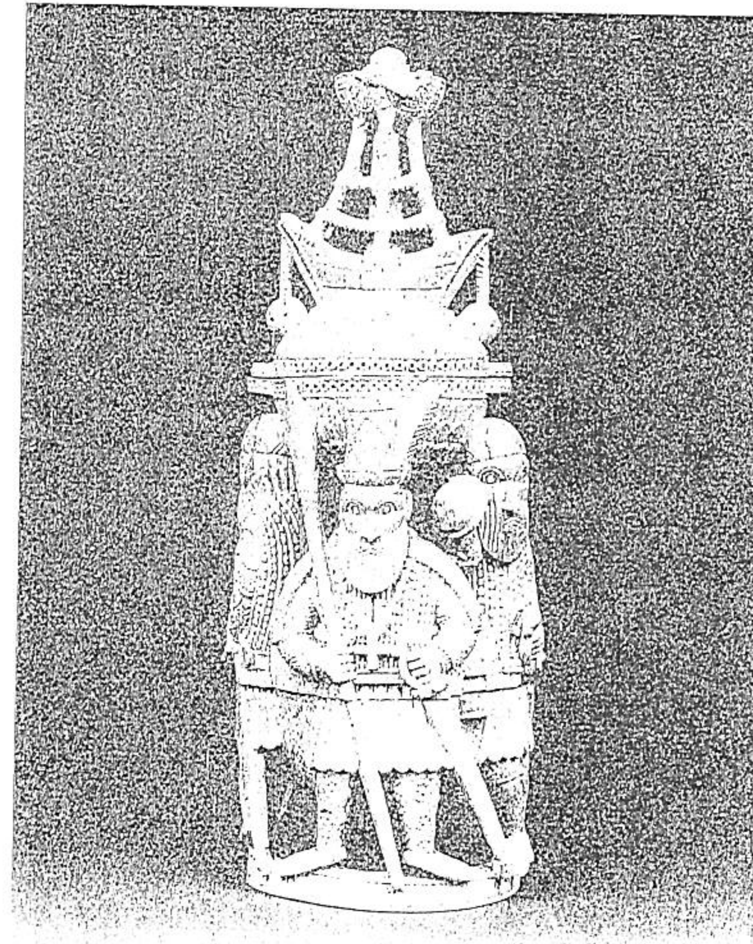


5.
O primeiro globo terrestre moderno, feito em 1492 em Nuremberg, pelo comerciante alemão Martin Behaim depois de seu retorno da África ocidental. Uma ausência evidente é a América.

ente também espalharam as sementes de uma compreensão geográfica global do mundo moderno. Em 1492, na véspera da primeira viagem de Colombo ao Novo Mundo, o negociante de tecidos alemão, Martin Behaim, criou um objeto que sintetizou a fusão da economia global e a inovação artística que estava se tornando cada vez mais característica da época. Behaim criou o primeiro globo terrestre conhecido no mundo (Fig. 5). Fartamente ilustrado com cerca de 1.100 nomes de lugares e 48 miniaturas de reis e governantes, o globo de Behaim também apresentava legendas detalhadas descrevendo mercadorias, práticas comerciais e rotas de comércio do mundo conhecido até aquele momento. Mais do que apenas um exemplo requintado de erudição geográfica, o globo era um mapa comercial do mundo renascentista, criado por alguém que era tanto negociante quanto geógrafo. Behaim registrou suas próprias experiências comerciais na África ocidental entre 1482 e 1484, que dão algumas indicações do



que teria motivado suas viagens. Ele navegou "com várias mercadorias para vender e trocar", incluindo "18 cavalos com arreios suntuosos, para serem apresentados aos reis mouros", além de "vários exemplos de especiarias para serem mostradas aos mouros para que eles compreendessem o que buscamos em seus países". Especiarias, ouro e escravos: essas eram as mercadorias que estimularam a criação da primeira imagem realmente global dos primórdios do mundo moderno.



6.
Este saleiro do século XV, desenhado por viajantes portugueses e esculpido por artesões africanos, resultou num objeto de arte completamente novo.

Essas influências culturais e comerciais não foram todas de mão única. Um cronista português observou que "aqui no reino do Congo eles fazem tecidos macios como o veludo, alguns trabalham com um cetim aveludado, tão belo que nada mais fino foi feito na Itália". Outro observou que "em Serra Leoa, os homens são muito inteligentes e fazem objetos extremamente belos como colheres, saleiros e punhos de adagas". Essa é uma referência direta aos incríveis entalhes que posteriormente foram chamados de "entalhes afro-portugueses". Entalhados por artistas africanos de Serra Leoa e Nigéria, esses belos trabalhos de arte fundiram o estilo africano com motivos europeus para criar objetos híbridos, únicos em ambas as culturas. Saleiros e olifantes (cornetas de caça) eram exemplos particularmente comuns dessas esculturas e foram adquiridas por personagens diversas como Albrecht Dürer e a família Médici. Um saleiro particularmente impressionante, datado do início do século XVI (Fig. 6), representa quatro personagens portugueses carregando um cesto onde navega uma embarcação portuguesa. Com um toque de humor, um marinheiro espia de cima. Os detalhes da vestimenta, armamentos e cordames são obviamente derivados de uma observação minuciosa e de encontros com navegadores portugueses. Estudiosos dizem que essas esculturas foram feitas para serem exportadas para a Europa. Elas revelam um nível de troca e interação cultural que ultrapassam as hipóteses sobre os encontros do Renascimento europeu com a África. Elas também demonstram que o design africano teve um grande impacto sobre a arte e a arquitetura do Renascimento europeu. Os delicados traços adornados, trançados e torcidos dessas esculturas influenciaram imensamente a arquitetura portuguesa do século XVI no momento em que se passou a construir monumentos para celebrar seu poderio comercial na África e no Extremo Oriente.

Em 1492, enquanto Behaim terminava seu globo e os artesãos de Serra Leoa entalhavam objetos, Cristóvão Colombo partia da Espanha em viagem para o Atlântico ocidental. Quando Colombo desembargou em Bahamas em 10 de outubro de 1492, ele adicionou uma nova peça no quebra-cabeça global de Behaim, um



"Novo Mundo" para o Ocidente. Em um século, geógrafos europeus como Abraão Ortélio e Gerardo Mercator foram capazes de criar um mapa-múndi que parecia incrivelmente moderno. Contudo, essa afirmação do domínio global europeu provaria ser tudo menos harmoniosa e "civilizadora" pelos próximos cinco séculos.